# EL SIGLO XX: LA VANGUARDIA FRAGMENTADA

M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares
Víctor Nieto Alcaide
Genoveva Tusell García



Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED




© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 91.506.11.90
Fax:91.468.19.52
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-196-9
Depósito legal: M-6759-2016

Impreso por Campillo Nevado, S.A.
Antonio González Porras, 35-37
28019 MADRID

Impreso en España / Printed in Spain

# ÍNDICE

# PREFACIO

*Víctor Nieto Alcaide*

El arte es un lenguaje plasmado en una gran diversidad de objetos realizados para usos y aplicaciones diversas como las de atender exigencias de carácter inmediato, como un traje, un puente, una alfombra, una copa, la encuadernación de un libro o una silla; de representatividad como un sepulcro, un retrato, un monumento ecuestre; o de una aparente inutilidad, aunque justificada como expresión de prestigio, como un colgante, una sortija o una pintura de paisaje. La consideración de estos objetos como obras de arte se ha acentuado a lo largo del siglo XX. Sin embargo, muchos de los objetos que hoy consideramos obras de arte, carecieron originariamente de una función artística. Hoy no se duda que las pinturas prehistóricas de Altamira o Lascaux son una obra de arte aunque su origen y función primaria fuera la expresión de un rito mágico o religioso. Y lo mismo sucede con las esculturas de las portadas de las catedrales góticas, la retórica de los retablos barrocos, o los programas de las vidrieras góticas. Las razones por las que fueron realizadas fueron muy distintas de las que han confluido en su valoración actual para estar en un museo, figurar en una exposición, o ser objeto de estudio por los historiadores del arte.

Los objetos artísticos nacidos para atender unas funciones cuando dejan de cumplirlas no pasan a ser piezas inservibles. Con el tiempo se han convertido en obras de arte. Aunque estén in situ y cumplan la función para las que fueron realizadas, su significado y contenido originales han sido descontextualizados, aislados en el tiempo para ser introducidos en el presente a través de la Historia del Arte. Los objetos son los mismos pero su función ha cambiado o se ha enriquecido con nuevos significados que transforman su función original. Un retablo renacentista situado en una de las capillas de una catedral sigue manteniendo su condición de objeto devocional. Pero al tiempo presenta otra: la de ser un objeto artístico. Cuando para verlo se ilumina la capilla, esto se hace por esta segunda función y no por la primera y originaria. La *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913) de Duchamp, el reloj de *Persistencia de la memoria* (1931) o el *Telephone homard* (1936) de Dalí presentan objetos transformados, extraídos de su función original e integrados en la de ser objetos artísticos. Como en la metáfora de Lautreamont del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, estos objetos en su expresión poética ya no son un paraguas, una máquina de coser y una mesa

de disección. Han perdido su función original y se han convertido en piezas de una metáfora artística.

Con frecuencia se olvida que el historiador del arte ha partido, muchas veces sin saberlo, de los criterios y la sensibilidad impuesta por el arte del presente. A través de la influencia ejercida por el arte de nuestro tiempo se han establecido valoraciones y apreciaciones nuevas de las obras de arte, se han descubierto etapas y tendencias y se han redescubierto artistas olvidados o poco valorados. Lo cual no supone que debamos ver las obras del pasado como simples precedentes de las actuales, ni que a El Bosco le consideremos un surrealista, a Velázquez un impresionista, a Zurbarán un precursor de Cézanne y a Goya del expresionismo. Ha sido al revés. A El Bosco se le ha valorado tras el Surrealismo, a Velázquez con el Impresionismo, a Zurbarán con el Cubismo y a Goya con el Expresionismo. Ha sido la presión ejercida por el arte contemporáneo la que ha enriquecido nuestra visión de la Historia del arte orientándola hacia nuevos tipos de objetos, lenguajes y artes. Por supuesto su influencia se ha orientado hacia artistas y artes olvidados, no hacia los insistentes y agotados modelos de los clasicismos. Es indudable que la revalorización del arte primitivo iniciada por Gauguin y planteada de forma radical por Picasso en las obras que preceden a las experiencias cubistas, traducida luego en una poética mágica e intelectual por Paul Klee y en un supuesto y candoroso primitivismo por Miró, ha introducido en el ámbito de la mirada del historiador un mundo nuevo desconocido hasta el desarrollo artístico de la modernidad. La vertiginosa y acelerada aventura del arte del siglo XX ha transformado por completo la Historia del Arte, cambiando radicalmente sus métodos, sus ámbitos y sus límites.

En el siglo XX ningún arte del pasado ha permanecido como modelo permanente e inalterable. Incluso las vanguardias se han sucedido como una negación del pasado. Igualmente ningún movimiento de vanguardia ha ejercido una hegemonía perdurable. El arte del siglo XX está formado por una suma de opciones dispares y, en muchos casos contradictorias. Sin embargo, cuando vemos una pintura expresionista, una escultura de Brancusi o de Richard Serra, un cuadro surrealista de Magritte, un edificio de Mies van der Rohe o de Foster, nadie duda en considerarlas obras del siglo XX no por lo que tengan en común sino por lo que presentan como rasgos diferenciales con respecto al arte del pasado. Aunque el arte del siglo XX no supone un corte drástico y real con el pasado, es cierto que su desarrollo ha supuesto la mayor ruptura con la tradición artista, lejana e inmediata, de toda la historia. Porque su elemento definidor es la negación del pasado, el descubrimiento de lo desconocido y la idolatría de lo nuevo.

A lo largo del arte del siglo XX se ha producido una ruptura con la jerarquía de las artes y el sistema tradicional de los géneros. Numerosas actividades han incrementado el panorama del arte contemporáneo. El cartel, el cómic, la fotografía, el diseño gráfico y el diseño industrial, la moda, la escenografía, el

cine y el vídeo entre otras manifestaciones han incrementado de forma sensible el ámbito artístico. Igualmente los medios de difusión sobre los que se ha establecido el desarrollo son distintos. Las exposiciones y los museos especializados en el arte contemporáneo, el sistema de mercado artístico basado en las redes de galerías, el coleccionismo y la difusión del arte contemporáneo en los medios audiovisuales e impresos ha convertido el arte contemporáneo en un fenómeno sin precedentes.

Entre 1900 y 1914, diferentes tendencias, Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, y experiencias como el descubrimiento de la Abstracción, que iniciaron unos comportamientos plásticos que permanecerán vigentes durante las décadas siguientes. En estos años se destruyeron principalmente los sistemas tradicionales de representación y se establecieron las bases de nuevas formas de percepción visual en paralelo con las iniciativas de la literatura, la música.

En la arquitectura la ruptura con la tradición se planteó de una forma radical en los primeros intentos de creación del movimiento moderno. En este sentido, el Modernismo con su lenguaje ornamental y decorativo se convirtió en el centro de los ataques de los modernos arquitectos que entendían como la negación de la arquitectura.

La eliminación del ornamento y de la jerarquía de los órdenes, que ya había realizado el Modernismo. tiene un desarrollo paralelo en la aparición de la abstracción como experiencia que devolvía a la pintura todos sus componentes específicos eliminando todo lo que le fuera extraño y ajeno. La abstracción suprimió la representación en la pintura y la escultura dejando a estas como responsables de una combinación exclusiva de formas colores y materias.

La supresión de la representación constituye una aportación propia del arte del siglo XX que no aparece como una tendencia, sino como un planteamiento desde el que se desarrollan las tendencias más dispares, desde Kandinsky a la expresividad de Pollock, desde la geometría orgánica de Ben Nicholson a las estrictas construcciones geométricas de los constructivistas o Mondrian a la simplicidad, escueta y reducida, de las obras del Minimal Art. Son imágenes que discurren en paralelo a la estricta desornamentación de la arquitectura.

La abstracción, desde su aparición en los primeros años del siglo XX, no ha dejado de ser un fenómeno activo y total durante este siglo y que llega hasta el momento presente ya dentro del siglo XXI.

En el desarrollo de las vanguardias la pintura y la escultura siguieron un proceso común aunque, las diferencias específicas de cada una, se establecen de forma más radical. La escultura desempeñó un papel experimental de primer orden. No solo se adelantó a muchos de los planteamientos de la pintura, sino que estableció una auténtica revolución en relación con los conceptos de espacio, objeto, y la técnica y los materiales.

Tanto en la abstracción como en la figuración se produjeron pronunciamientos paralelos, según partan del valor geométrico de la forma, como el Cubismo, el Neoplasticismo holandés o el Constructivismo ruso, o de la expresión como el Expresionismo, el Fauvismo o el Informalismo. En otras tendencias como el Surrealismo, que ejerció una hegemonía de la vanguardia entre las dos guerras mundiales, se recuperó el sistema de representación tradicional para desarrollar una nueva lectura e interpretación del valor y significado de los objetos. El punto de partida eran los planteamientos formulados por el Dadaísmo y las figuraciones de la Pintura Metafísica de Giorgio de Chirico.

El Surrealismo y el Informalismo integraron unos planteamientos vitales, tanto figurativos como abstractos que permanecerán vigentes hasta que a final de los setenta se produzca la crisis de la vanguardia y del movimiento moderno en la arquitectura y surja lo que se ha convenido en denominar Posmoderno.

Sin embargo, no todo el arte del siglo xx fue arte de vanguardia. Aunque la modernidad ganó la batalla a la tradición, esta no desapareció durante todo el siglo. El academicismo fue un reducto que no desapareció y formas de un clasicismo autoritario se desarrollaron en el arte oficial del Nacional socialismo alemán, el Fascismo italiano, el arte franquista de la autarquía y el arte estaliniano de la URSS. El arte oficial se identificaba con la idea de poder que proporcionaba un clasicismo anacrónico pero distante de las "veleidades" de la vanguardia, Alemania e Italia, y a la duración del régimen comunista en la URSS. En el régimen franquista solamente se mantuvo durante la autarquía mientras que la vanguardia en los años cincuenta irrumpió con fuerza.

La diversidad de tendencias de vanguardia no supuso la eliminación de unos comportamientos comunes. La idea de exclusividad asumida por cada tendencia, la tendencia a alcanzar la hegemonía de las distintas corrientes, el principio de autosuficiencia de éstas, fueron principios comunes que se mantuvieron hasta que entraron en crisis en la década de los setenta. El arte se desarrollará por caminos mucho más completos. Partiendo de la idea de modernidad, como una nueva vanguardia, no rechaza la confluencia de artes, de géneros, de nuevas manifestaciones que rompen con las habituales y que no obstaculiza que la mirada se vuelva hacia atrás, al pasado y a la misma vanguardia, para realizar arte nuevo. A diferencia de lo que ocurrió en 1900 que nada más comenzar el siglo se produjo la aparición de los primeros movimientos de vanguardia, el cambio del siglo xx al xxi, no ha traído ningún cambio radical entre otras razones, porque el arte se plantea desde unas nociones de cambio, ruptura y transformación, completamente distintas de las radicales y excluyentes de las vanguardias.

# Capítulo 1

# LA VANGUARDIA Y EL COLOR

*Víctor Nieto Alcaide y Genoveva Tusell García*

En sus inicios, el arte del siglo XX se caracteriza por la aparición de un fenómeno que permanecerá vigente, como eje de la renovación y de la actividad artística: la vanguardia. La noción de vanguardia es un fenómeno nuevo en el devenir artístico que no se había utilizado con anterioridad. Por lo tanto, tanto el término como su significado, *arte de vanguardia* es un fenómeno nuevo que está indisolublemente unido al arte del siglo XX.

En las últimas décadas del siglo XIX se había producido un fenómeno desconocido hasta entonces: el enfrentamiento entre la modernidad y la tradición o –lo que es lo mismo– entre la renovación y las imposiciones del academicismo y el gusto oficial. Las distintas tendencias plásticas, al igual que el inicio del movimiento moderno en la arquitectura, surgidas en las primeras décadas del siglo XX, irrumpieron como tendencias autosuficientes y excluyentes con la pretensión de convertirse en hegemónicas. Esto se convertirá en una constante. Cada tendencia, movimiento o grupo, hace su aparición con una decidida intención de ser considerados vanguardia. Esta proclamación del arte de vanguardia suponía la afirmación permanente de una ruptura con todo lo que supusiese relación con la tradición artística. Filippo Tommaso Marinetti en el *Primer manifiesto futurista* publicado en 1909 afirmaba: "¡Museos, cementerios! ... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo [...] Admirar un cuadro antiguo es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia adelante con ademán violento de creación y acción. ¿Queréis, pues, disipar vuestras mayores energías en una admiración inútil del pasado, de la cual habríais de salir forzosamente agotados, empequeñecidos y rendidos?"[1]. En este manifiesto –una forma de proclamar los principios programáticos de un grupo y un fenómeno propio de la vanguardia de siglo XX– se establecía una crítica virulenta de todo lo esta-

---

[1] MARINETTI, Filippo Tommaso: *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona. Ediciones del Cotal, 1978, págs. 132-133.

blecido con un lenguaje mordaz y violento que constituye un preludio de la posterior forma de actuar y del pensamiento del Fascismo italiano.

El caso del Futurismo fue en sus gestos y actitudes aunque no en sus realizaciones, una experiencia límite en su negación y desprecio por el pasado. Aunque con acciones más moderadas todas las vanguardias surgiendo partiendo del supuesto de rechazar la Historia. Una Historia que artísticamente se entendía como la tradición clásica y academicista.

Desde que el Clasicismo dejó de funcionar como norma y modelo, desapareció el valor del canon abriendo la posibilidad a nuevos cauces de expresión desconocidos hasta entonces. Se produjo la valoración de manifestaciones artísticas que no habían sido consideradas ni siquiera como tales. La valoración y "descubrimiento" del arte prehistórico, del arte negro, del de Oceanía o de la América prehispánica, incorporó a la Historia del Arte unas realizaciones que la consideración tradicional del Clasicismo como modelo y norma suprema excluyente había rechazado. El rechazo de la vanguardia de la tradición académica determinó que estas artes adquirieran una valoración nueva y distinta.

## La negación del pasado, el mito de lo nuevo

El término vanguardia es utilizado fundamentalmente por la crítica española, francesa e italiana; si bien ha sido escasamente empleado por la crítica anglosajona. Su procedencia tiene que ver con la literatura política y militar, haciendo referencia al que va delante de los otros, la avanzadilla de un ejército. Igualmente los movimientos artísticos de vanguardia son aquellos que asumen la idea de que van por delante del resto de las manifestaciones artísticas de su tiempo. El arte debe estar constantemente en proceso de renovación. Cada obra debe de ser una ruptura con lo anterior. La idea de adelantarse a la Historia, de la superación y ruptura con el presente y del rechazo del pasado, fue un ideal y un mito latente en la ideología de los escritos y manifiestos de los artistas, grupos y tendencias de vanguardia. Esta actitud dio lugar a que el mito de lo nuevo, con el consiguiente desprecio por todas las realizaciones del pasado, se instalase en el ideario de las vanguardias. Esto era, en realidad, una utopía y un acto de voluntarismo. Pero se mantuvo vigente hasta la crisis de las vanguardias que se produce poco antes de 1980 culminando un proceso iniciado con anterioridad.

En 1878 Mijaíl Bakunin fundó una revista llamada *L'avant-garde* y poco antes, Charles Baudelaire de forma irónica hacía referencia a "Les literateurs d'avant-garde"[2]. El término adquirió carta de naturaleza en las dos últimas

[2] POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 25 y ss.

décadas del siglo XIX; es decir, algunos años antes de que las vanguardias históricas hicieran su aparición. Esta denominación –*arte de vanguardia*– nada tiene que ver con la clásica de *escuela* que cayó en desuso después del Romanticismo, en que se prefiere hablar de *movimientos*. Escuela se refiere a un amplio número de artistas de un periodo relativamente largo en el que a veces se agrupan estilos diferentes: escuela holandesa, escuela boloñesa, escuela barroca española, escuela sevillana del siglo XVII, etc. En cambio, dentro de las vanguardias se integran numerosos grupos y movimientos, que también se han denominado *ismos*. Tienen una duración limitada y su número de participantes es reducido, pues los grupos de vanguardia son minoritarios[3].

El uso del término *escuela* es posterior a su existencia. Es fruto de la actitud clasificadora de los historiadores. En cambio, las denominaciones de los distintos grupos de las vanguardias son contemporáneos de ellos o surgidos poco después de su aparición. El arte del siglo XX, al menos en el desarrollo de las primeras vanguardias, está formado por una suma de tendencias integradas por una nómina reducida de artistas. Roto el respeto a la norma, a la unidad de estilo y a los principios académicos del arte, la vanguardia se desarrolló como una suma de tendencias y movimientos, de *ismos* y de corrientes. Una diversidad de propuestas cuyo punto de coincidencia fue la actitud común de rechazo y negación de la tradición como modelo.

Lo que entendemos por vanguardia, concretamente lo que se conoce por vanguardias históricas, es un fenómeno formado por una gran diversidad de tendencias que se desarrollan entre 1900 y 1945 y que tienen su prolongación en otras que, con unos comportamientos distintos, alcanzan hasta la década de los setenta.

Un fenómeno que aparece inseparablemente unido al discurso de la vanguardia es su desarrollo con una noción del tiempo que altera todos los planteamientos históricos anteriores. En la historia artística, hasta la aparición de la vanguardia, la noción de tiempo era un tiempo lento, con amplios períodos definidos por la permanencia de tendencias vigentes de los diferentes corrientes y estilos artísticos.

La vanguardia no es pues un fenómeno lineal, sino sincopado y complejo. La irrupción constante de nuevas tendencias determina que la vigencia y los intentos de alcanzar una cierta hegemonía por cada tendencia sea breve y su devenir acelerado. En la mayor parte de los casos este tiempo rápido no es un problema creado por unos movimientos cuyo desarrollo discurre durante un tiempo mucho más dilatado que su vigencia. Los fauvistas, los expresionistas, los cubistas o los futuristas desarrollaron su actividad en un período mucho más amplio que el de la vigencia estricta que tuvo cada una de estas

[3] Sobre los *ismos* véase el prólogo de Ángel González García a la segunda edición del libro CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de los Ismos*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006. La primera edición del libro se publicó en 1949.

tendencias y que fue interrumpida y, por lo tanto destruida, por la aparición de nuevos movimientos y tendencias.

La aceleración del tiempo artístico es un fenómeno inherente a las vanguardias que se corresponde con el mismo fenómeno que se produce en otros múltiples aspectos de la vida del siglo XX. En cambio, desde la Posmodernidad se ha planteado el desarrollo de un arte sin tiempo, sin devenir. La aceleración y carrera precipitada de los movimientos plásticos y su existencia fragmentada en un mismo período, ha sido un fenómeno inseparable de las vanguardias.

Se trata de un fenómeno complejo y dispar. Aunque por razones de claridad las vanguardias suelen mostrarse como una sucesión de tendencias, el fenómeno fue muy distinto. Pues hay que distinguir lo que es el momento de *irrupción* de un movimiento del discurrir y desarrollo de éste durante su vigencia y después de ésta. Una tendencia puede aparecer dos o tres años antes que otra pero cuyo desarrollo tiene lugar de una forma paralela y, a veces, con una duración mucho más prolongada. Hay artistas que siguen experimentando en los problemas de una corriente determinada como Juan Gris o Georges Braque en el Cubismo; mientras otros abandonan la tendencia y pasan a realizar otro tipo de obras, como Matisse cuando deja el Fauvismo o Picasso el Cubismo para pasar a experimentar las vías y posibilidades de un nuevo Clasicismo. Otros artistas, en cambio, siguen su marcha en solitario experimentando con nuevas formas, como es el caso de la pintura abstracta de Kandinsky o Mondrian. Por eso no cabe establecer un análisis lineal como si se tratase de una sucesión de acontecimientos encadenados.

Las vanguardias solamente pueden comprenderse analizándolas desde el sentido y el alcance de sus contradicciones, de su complejidad, de su indisciplina vocacional, de su comportamiento sacrílego frente a los dioses consagrados, desde su regusto de niño caprichoso, díscolo y terrible, obcecado en provocar y en enemistarse con todos los demás.

## Un nuevo espacio figurativo: Fauvismo y Expresionismo

En las primeras vanguardias la ruptura con la tradición y la renovación radical del lenguaje se produjeron en el ámbito de la Figuración. Hasta la aparición de la abstracción en 1910, todos los ensayos de renovación giraron en torno a nuevas formas de representación que dieron lugar a un nuevo espacio figurativo que establecía una ruptura con la forma tradicional de la representación: la imagen tridimensional planteada desde una visión monofocal. En algunas pinturas Henri Matisse (1869-1954) crea un espacio cuyo cubo pictórico está formado por una combinación de figuras y planos de color. En los expresionistas esta quiebra de la representación tradicional del espacio es mucho mayor. El espacio deja de ser una representación sometida a unas leyes

de perspectiva para convertirse en un ámbito expresado y no representado. Como en los decorados del film expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1929), el espacio es un ámbito figurativo fragmentado, inquietante y una realidad plástica extraña a nuestras prácticas habituales de percepción.

La creación de un nuevo espacio figurativo y la destrucción del sistema de representación tradicional creado en el Renacimiento, no fue una aportación exclusiva del Cubismo. Fue también, aunque desarrollada con menor énfasis, una experiencia emprendida por otras tendencias como el Fauvismo, el Expresionismo y el Futurismo. Es evidente que fueron los pintores cubistas los que de una forma consciente y programática crearon una nueva forma de representar que rompía con los métodos tradicionales de la figuración. En las otras tendencias citadas fue el valor del color, la expresión o la velocidad las que llevaron a los artistas a vulnerar las formas tradicionales de la representación.

Desde principios de siglo, los fauvistas y los expresionistas de *Die Brücke* orientaron sus indagaciones en torno a dos aspectos concretos de la figuración: el color y la expresión. Los fauvistas se plantearon una exaltación límite del color que hizo de la representación del espacio el desarrollo de una nueva dimensión concebida desde el juego y las combinaciones cromáticas. En el Expresionismo, las acentuadas deformaciones de la realidad, introducidas para expresar por encima de representar, plasmaron un nuevo espacio figurativo sometido a sus propios principios. Un espacio que se desentendía de la concepción del espacio como resultado de una visión cartesiana que hacía depender todos sus componentes de la visión de un punto de vista único: el ojo del pintor. Se trata de un espacio exclusivamente pictórico, independiente del real, con un efecto inquietante en el que se plasma el estado de ánimo del artista.

El Fauvismo fue exclusivamente una tendencia plástica que seguía las experiencias en torno al color del postimpresionismo. El Expresionismo, en cambio, fue una actitud ante la vida, una forma existencial de concebir la vida que tiene su proyección en el arte. Por eso, mientras el Fauvismo solamente tiene su desarrollo en la pintura, el Expresionismo tuvo su proyección en la literatura, la arquitectura, el teatro y el cine.

Picasso y Braque en el Cubismo fueron los artistas que se plantearon una ruptura con el sistema de representación tradicional. Es más, la destrucción de la concepción del espacio que había venido funcionando desde el Renacimiento en la historia de la pintura. Aunque en sus experiencias llegaron a una concepción de la pintura próxima a la abstracción, nunca abandonaron la figuración y crearon un nuevo sistema de representación. Y lo mismo cabe decir de los futuristas, obsesionados por el vértigo de la velocidad y de la captación del movimiento.

Las experiencias de las primeras vanguardias son diversas, sustentándose en la experiencia del color, de la expresión, de la visión y la velocidad, manteniendo como común denominador su adscripción a la figuración. Esta actitud permaneció en sus diferentes representantes a lo largo de su carrera artística muchos años después de que los distintos movimientos y grupos se extinguiesen o languideciesen y después de que hubiera hecho su aparición la abstracción. La razón se halla en que los fundamentos de estas tendencias eran esencialmente figurativos. Para sus participantes la idea de renovación no era algo contrario a la representación.

## La saturación del color: el Fauvismo

Toda la renovación de la pintura de las últimas décadas del siglo XIX se había llevado a cabo a través del color frente al imperativo de la forma y el dibujo académico. Los Impresionistas y los postimpresionistas –a excepción de Cézanne– concibieron la modernidad de la pintura en relación con la exaltación del color. En este sentido el Fauvismo fue una prolongación de esta corriente desarrollada desde unos planteamientos radicales.

El nombre de esta corriente surge de una forma que se convertirá en algo habitual en el desarrollo de las vanguardias. Una *butade*, un golpe de azar, una frase irónica, una ocurrencia en torno a una exposición o las obras de unos artistas suscitan que se bautice una tendencia con un nombre casual. En el Salón de Otoño celebrado en París en 1905, se presentaron un grupo de pinturas de un cromatismo exacerbado de Henri Matisse, André Derain (1880-1954), Maurice Vlaminck (1876-1958), Henri Manguin (1874-1949), Louis Valtat (1869-1952), Jean Puy (1876-1960) u Othon Friesz (1879-1949) entre otros. En el centro de la sala se exhibía el *Torso de un chico* de corte renacentista del escultor Albert Marque, lo que hizo que el crítico de arte Louis Vauxcelles se refiriera a la muestra de esta manera: "La pureza de este busto produce una sorpresa en medio de esta orgía de colores puros: es Donatello entre las fieras" (*Mais c'est Donatello parmi les fauves*). De esta afirmación surgió el nombre de una de las primeras vanguardias caracterizada por el culto y exaltación del color, un grupo de artistas que había comenzado a formarse antes.

Esta exaltación del color no era nueva. Era la consecuencia de un proceso anterior en el que la renovación de la pintura se había producido en torno a la exaltación del color. Los impresionistas, Van Gogh o Gauguin habían orientado su espíritu renovador a indagar las posibilidades plásticas del color por encima del valor de la forma y del dibujo. Es decir, a desarrollar un arte en el que la pintura desplazara el valor del dibujo e incluso de la misma representación.

Aunque la exaltación del color era común a todos los artistas del movimiento, éste distaba mucho de ser un grupo programático, disciplinado y co-

herente. El Fauvismo carecía de un programa. Fue una suma de acciones individuales unidas por un ideal común: la renovación de la pintura a través del color. Por ello, las distintas opciones, al igual que la procedencia de los componentes del grupo fueron dispares. Matisse coincidió con Albert Marquet (1875-1947) en las clases de la École des Arts Décoratifs de París hacia 1892, iniciando una amistad duradera. Más tarde ambos coincidieron en el estudio de Gustave Moreau con otros pintores que formarían parte del movimiento: Charles Camoin (1879-1965), Henri Manguin y Georges Rouault (1871-1958). Un segundo grupo de *fauves* procedía de la llamada *Escuela de Chatou*, como André Derain y Maurice Vlaminck; mientras otros provenían de la llamada *Escuela de Le Havre*, como Othon Friesz, Raoul Dufy (1877-1953) y Georges Braque (1882-1963). El Fauvismo no hizo sino llevar hasta sus últimas consecuencias los presupuestos de la teoría del simbolismo, en una búsqueda de nuevos medios de expresión en la que tenían que atreverse a todo, desconfiando del principio de autoridad y fiándose sólo de la verdad de su propia experiencia.

Esta actitud completamente subjetiva resultó fundamental para casi todo el arte moderno. En el Salon des Indépendants de 1905 Matisse presentó la obra *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904), que fue adquirida por Paul Signac y no volvió a ser expuesta al público hasta 1950, pero que con el tiempo ha adquirido una importancia histórica. Su forzada y frívola disposición de mujeres desnudas y vestidas en la playa o su síntesis de bloques de color neoimpresionistas, hicieron que se convirtiera en la clave de un nuevo tipo de pintura. En la obra de la mayoría de los fauves, especialmente en la de Derain y Braque, es muy característica la superficie de colores a la manera de un mosaico. El gusto por el color y la superficie plana del cuadro había sido ya adelantado por Gauguin y el conocimiento de su obra por parte de los fauves sin duda les llevó a rechazar el claroscuro.



Henri Matisse: *Lujo, calma y voluptuosidad.* 1904. Colección particular, París.

De las pinturas expuestas en el mencionado Salón de Otoño, quizás la más sorprendente sea *Mujer con sombrero* (1905) de Matisse, no por su pose convencional o su manera de vestir a la moda de comienzos de siglo, sino



Henri Matisse: *Mujer con sombrero.* 1906. Museum of Modern Art, San Francisco.

por su pincelada y sus vivos colores, que se nos antojan caóticos. El modelado del rostro se realiza a base de verde, un color complementario del que tradicionalmente se emplea para las carnalidades. Matisse abandona el dibujo en favor de planos de color de bordes ásperos, ofreciéndonos una pintura de cierta crudeza y dejando algunas zonas del lienzo en blanco. A pesar de todo esto, bajo esta aparente violencia caprichosa se esconde un plan perfectamente estudiado en el que las progresiones y repeticiones de color responden a la instintiva sensibilidad del artista.

En este punto es importante recalcar la influencia de Paul Cézanne (1839-1906) en las primeras vanguardias del siglo xx, que tradicionalmente se ha circunscrito al descubrimiento del carácter estructural de su obra por parte de los cubistas. Sin embargo, hasta la gran exposición retrospectiva que se le dedicó un año después de su muerte, Cézanne era considerado como un pintor decorativo de superficies elegantemente coloreadas y artísticamente compuestas, en clara oposición con las ideas de Paul Gauguin (1848-1903) o los *Nabis*. Los fauves supieron encontrar en Cézanne el diseño de la superficie creado a base de planos de color. Matisse compró en 1899 al galerista Ambroise Vollard (1836-1939) un pequeño cuadro de Cézanne con tres bañistas al que, años más tarde, se refirió con estas palabras: "Me ha sostenido espiritualmente durante los momentos críticos de mi carrera de artista; de él saqué fe y perseverancia"[4]. Las exposiciones celebradas en París a comienzos de siglo proporcionaron a los artistas fauve nuevas fuentes de experiencia artística; el arte árabe, la pintura francesa medieval o la escultura africana sirvieron de inspiración en su exploración del instinto y la intuición.

Las obras de Matisse, Derain y Vlaminck de estos años de efervescencia *fauve* ofrecen unos planteamientos radicales en el empleo del color y la materia y la forma expresiva de aplicarlos sobre el lienzo. El *Retrato de Vlaminck* (1905 realizado por Derain, el *Retrato de Derain* o *La línea verde. Retrato de Mme. Matisse* (1905), estos últimos de Matisse, muestran una preocupación común por basar la pintura en una expresividad del color y la pasta pictórica.

---

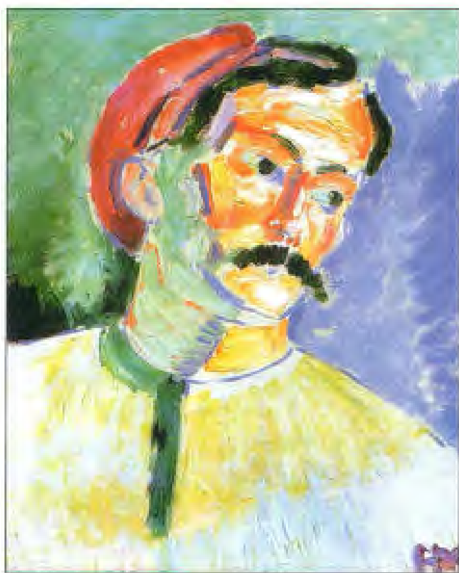
[4] Barr, Alfred H.: *Matisse. His Art and His Public.* Nueva York, Museum of Modern Art, 1951, pág. 40.

La superficie del cuadro se halla fragmentada por planos encontrados y contrapuestos de color. La pintura es una suma de fragmentos que desplazan la representación de lo real según las formas de la perspectiva clásica. No es tanto la representación, la captación de una sensación por la retina, la impresión que produce un instante fugaz de la realidad, sino la sensación permanente que produce la realidad en la mente del pintor.

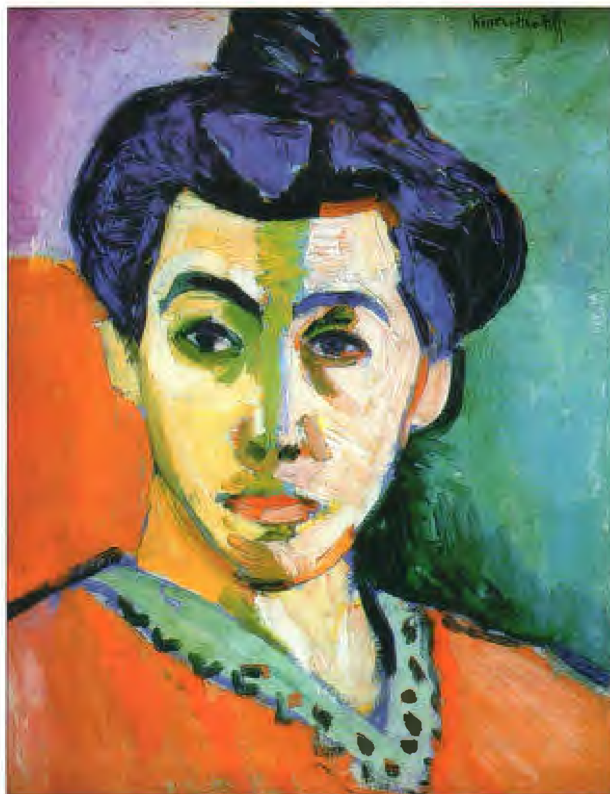


André Derain: *Retrato de Vlaminck.* 1905. Colección Mlle. Vlaminck, Rueil-la-Gadelière.

En otro de los temas desarrollados por estos pintores como es el paisaje, la fragmentación de lo representado se hace mucho más evidente y de forma mucho más radical. En el *Paisaje de Colliure* (1905) de Matisse, *Las montañas de Colliure* (1905) de Derain o *El circo* (1906) de Vlaminck, el color se erige como protagonista marcado por una fragmentación y un cierto aspecto de obra inacabada. El grupo de obras que André Derain pinta durante su estancia en Londres a finales de 1906 y comienzos de 1907 puede considerarse la mayor contribución del artista al Fauvismo, emulando las escenas londinenses que realizara Claude Monet con anterioridad. Derain recorre el Támesis pintando tanto el puerto de Londres como las orillas del río, plasmando una poderosa construcción lineal, amplias manchas de color fuerte y puntos de vista inesperados, todo ello con la inconfundible atmósfera de la ciudad. *El puente de Waterloo* (1906) pertenece a esta serie pintada en Londres por encargo del marchante Ambroise Vollard. Derain, entusiasmado por la atmósfera de la capital británica, realiza una interpretación fauvista de las orillas del Támesis que años antes habían pintado Turner y Monet. El motivo pictórico es el puente de Waterloo, captado desde Victoria Embankment, en color azul brillante, cuyo trazado horizontal sirve de línea de horizonte de la composición. Los colores puros aplicados con una técnica puntillista dan a la superficie un aspecto de mosaico. Los azules y amarillos de los lu-



Henri Matisse: *Retrato de Derain.* 1905. Tate Gallery, Londres.



Henri Matisse: *La línea verde. Retrato de Mme. Matisse.* 1905. Statens Museum for Kunst, Copenhague.

minosos paisajes de Collioure son ahora sustituidos por tonalidades más frías, más adecuadas al clima londinense. La explosión de verdes, azules y morados es todo un manifiesto de la idea fauve de la violencia expresiva del color.

Esta experiencia fue desarrollada también por otros componentes del grupo, aunque de una manera más moderada, como Manguin, Marquet y Dufy. Albert Marquet realizó en su primera etapa fauve una serie de desnudos que se destacaban por su atrevimiento en el color y el diseño, para después convertirse en un paisajista de exquisitas tonalidades. Tras unos comienzos impresionistas, Raoul Dufy se convierte a la nueva pintura al ver un cuadro de Matisse, pero sus obras más fauves las realiza en 1906 cuando estuvo en Trouville pintando con Marquet. Abandona pronto el Fauvismo para dedicarse a escenas de carreras de caballos, regatas o vistas de la Riviera francesa, manteniendo su gusto por los colores brillantes extendidos sobre el lienzo en grandes manchas. En las obras de estos artistas se aprecia una misma desintegración del objeto a través del plano de color como se aprecia también en obras de Kees van Dongen (1877-1968), pintor de origen holandés afincado en París que se caracteriza por su humor desenfadado y burla en temas del circo y el caba-

ret. Georges Braque tuvo también una breve etapa fauve antes de su paso hacia una recuperación de la forma que le llevaría a un universo plástico completamente distinto como el Cubismo.



André Derain: *El puente de Waterloo.* 1906. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

## Matisse, el color y la sensación

La heterogeneidad del grupo, la diversidad de procedencias y el hecho de no ser una tendencia programática y normativa explica que la participación de los pintores del grupo fauvista tuviera una intensidad y permanencia diferente en cada caso. El Fauvismo había irrumpido como tendencia en 1905 y dos años más tarde varios de sus miembros abandonaban su ámbito experimental y se orientaban hacia otras búsquedas. De todos ellos fue Matisse el que desarrolló una concepción más personal de la pintura. Su intención es la de "alcanzar ese estado de condensación de las sensaciones que constituye un cuadro. Quizás puedo encontrar una satisfacción momentánea en una obra acabada en una sola sesión, pero pronto me hastiaría de mirarla; en consecuencia, prefiero trabajarla para que después la pueda reconocer como obra de mi mente"[5]. Matisse hace una llamada al orden y la claridad que deben estar presentes tanto en la mente como en las obras del pintor. Este cambio se ve en sus composiciones de figuras realizadas en 1907, al tiempo que Picasso pintaba *Las señoritas de Aviñón*, en particular en las dos versiones de *Le Luxe*. El propio título sugiere esa mayor concentración, ya que sólo queda una palabra de la cita de Baudelaire que le inspiró su *Lujo, calma y voluptuosidad*. La primera versión *Le Luxe I* presenta los ásperos bordes de 1905, ausencia de contornos y colores brillantes y modulados. En la segunda, *Le Luxe II*, los turquesas, co-



Raoul Dufy: *Casas viejas de Honfleur.* 1906. Colección particular, París.

[5] "Notas de un pintor" en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908. Publicado en Matisse, André: *Sobre el arte,* Barcelona, Barral editores, 1978, pags. 23-24.



Henri Matisse: *Le Luxe I.* 1906. Centre Georges Pompidou, París.

bres y rosas se reducen a unos pocos tonos aplicados en superficies lisas y los contornos están más resaltados. Resulta sorprendente la manera de expresar tanto volumen con pocas líneas y planos de color. Con estas dos obras Matisse cierra su etapa fauve: destruye la perspectiva y el modelado y reduce el espacio al mínimo.

Matisse realiza éstas y otras obras con un tema clásico que había tenido una especial valoración en la pintura de finales del siglo XIX, como es el tema de las bañistas. Otros fauvistas como Derain ensayaron este tema, aunque con un planteamiento distinto al representar figuras esquemáticas tocadas de un cierto espíritu monumental. Matisse no emprende la recuperación de un tema académico, sino la idea de que el Clasicismo no es un lenguaje agotado sino un concepto que puede proporcionar estabilidad y permanencia a la pintura sin renunciar al principio de modernidad. La vanguardia puede ser clásica y lo clásico puede convertirse en una expresión de la vanguardia. En *Le Luxe I* Matisse no abandona su valoración del color, pero introduce una atención hacia la forma como recurso clásico de equilibrio en sintonía con la exaltación cromática.

Acaso las obras en las que mejor puede apreciarse esta síntesis son *La danza* (1909) y *Bodegón con la danza* (1909) . En ellas el escenario es un espacio casi plano basado en una uniformidad del color que convierte los objetos en componentes de una superficie cromática uniforme: el cuadro dentro del cuadro, el ornamento del mantel y del papel pintado de la pared, la figura, el frutero, el bol, las frutas caídas en la mesa, las pequeñas bombonas o la silla. El cuadro se aleja de la idea de una representación desentendida de los efectos producidos por las sensaciones que le transmite la realidad y que el artista capta y traduce en pintura. Muy al contrario, es un cuadro en el que lo conceptual impera sobre la captación inmediata o instantánea de lo real. Se trata de una ordenación del color y de la expresividad que sustituye el impacto de la sensación inmediata por una imagen en la que se concentra una acu-



Henri Matisse: *La danza*. 1909. Museum of Modern Art, Nueva York.

mulación de sensaciones circunscritas a un sentido del orden. Para Matisse la pasión debe circunscribirse al orden.

Un año antes de realizar *La danza*, Matisse publicaba en *La Grande Revue* sus *Notas de un pintor* en las que señalaba distintos aspectos que resultan fundamentales para comprender la idea y el fundamento teórico en que se apoyaba esta concepción de la pintura. A propósito de la expresividad señalaba: "Para mí la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todas esas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada parte será visible y jugará el papel que le corresponda, principal o secundario. Todo lo que no tenga utilidad en el cuadro será, por eso mismo, no-



Henri Matisse: *Bodegón con la danza*. 1909. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

civo. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocupará, en el espíritu contemplador, el lugar de otro detalle esencial"[6]. Igualmente Matisse se alejaba de la concepción sensorial de la pintura para establecer, según se ha dicho, una representación la idea de acumulación de sensaciones. La obra *Mesa servida* de 1908 es un ejemplo de este proceso. La pared y la mesa son rojas y ambas tienen la misma ornamentación, de manera que el espacio se articula como un plano de color en el que la particularidad cada una de las partes del escenario se cofunde en la representación de diversas sensaciones acumuladas.

A esto se debe el efecto y la idea de permanencia que se desprende de las obras de Matisse como pinturas de vanguardia en las que subyace un intenso trasfondo de la idea de perennidad clásica. En estas pinturas Matisse renuncia a la tradición impresionista y postimpresionista de sus primeras fauvistas, a la captación de la sensación fugaz y su traducción en una superficie fragmentada de colores a la manera de un mosaico. Y acomete una pintura en la que la sensación es traducida a un concepto y el cuadro a la plasmación de una acumulación de sensaciones. En contraposición a esto, como algo propio de la complejidad



Henri Matisse: *Mesa servida.* 1908. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

[6] "Notas de un pintor" en *La Grande Revue*, 25 de diciembre de 1908. Publicado en Matisse, Henri: *Sobre el arte,* Barcelona, Barral editores, 1978, págs. 23-24.

y diversidad de la vanguardia, unos días después de que Matisse publicase sus *Notas de un pintor*, el 20 de febrero de 1909 Marinetti lanzaba el *Primer manifiesto del Futurismo* que suponía, en lo referente a las ideas de expresividad, sensación, orden, composición y estabilidad, la más furibunda y radical contraposición. El mito de la violencia y la velocidad, del vanguardismo y de la negación sacrílega de toda mirada al pasado había hecho su aparición.

## El color y la forma. El Expresionismo

Simultáneamente a la aparición del Fauvismo surgió en Alemania una tendencia basada también en la exaltación del color. Sin embargo, sus postulados diferían sensiblemente de los del grupo francés tanto en lo formal como en lo ideológico. Con el Expresionismo alemán se introduce en la vanguardia un fenómeno que se volverá a ver en repetidas ocasiones a lo largo del siglo xx: el desarrollo de una tendencia que no es solamente plástica y comporta un trasfondo ético e ideológico determinado por una actitud particular ante la vida, una visión del mundo y la proyección de un estado de ánimo. Esto no supone que el grupo *Die Brücke* (*El puente*) no fuera una tendencia esencialmente pictórica. Significa que la sensibilidad expresionista pudo proyectarse en otras actividades como la literatura –con personalidades como Alfred Döblin, Gottfried Benn o Ernest Weiss–, la poesía, la música –como el dodecafonismo de Arnold Schönberg–, el teatro –con personajes como Ernest Toller o Reinhardt Johannes Sorge–, la arquitectura o el cine. En este último campo, *Der Student von Praga* (*El estudiante de Praga*) de 1913 y *Das Kabinett des Doctor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*) de 1919, son claras realizaciones del cine expresionista que, sin renunciar a la especificidad de su propio lenguaje, juegan un papel importante en el laberinto plástico expresionista. Con los expresionistas surgieron intentos de integración de diversas artes como pintura y música, pintura y poesía y la orientación de algunos de sus componentes hacia actividades diversas. Un aspecto que se convertirá en uno de los objetivos de algunas vanguardias, como será el caso posterior de algunos de los miembros de *Der Blaue Reiter*.

Hay que tener en cuenta que el contexto artístico alemán era muy diferente del parisino, centro de la vanguardia y heredero de la renovación artística que tiene lugar con anterioridad a 1900. Estas tendencias –especialmente el post-impresionismo– habían sido conocidas en Alemania y ejercieron una clara influencia en los jóvenes pintores alemanes. Van Gogh y Gauguin fueron los artistas más admirados mientras que la pintura de Cézanne solamente alcanzó proyección en la obra de una artista como Paula Modersohn Becker (1876-1907). Es importante recordar que en 1905 se expusieron en Dresde cincuenta pinturas de Van Gogh y que al año siguiente, en 1906, se abría una exposición

de postimpresionistas en Múnich. Todo ello resultará decisivo para la fundación e inicios del grupo *Die Brücke*.

Definir el Expresionismo, dado que no fue un movimiento exclusivamente artístico, resulta complejo. Incluso sobre su nombre no existe unanimidad. El término Expresionismo, que desagradaba profundamente a alguno de los principales representantes de la tendencia como Kirchner, tiene un origen impreciso. Es probable que, en contraposición al término Impresionismo fuera utilizado en la prensa o que derive de las obras que el pintor Julien-Auguste Hervé expuso en el Salón des Indépendants de París en 1901 a las que dio el nombre general de *expresionnisme*. También podría proceder del nombre de *expressionnist* dado por el crítico Louis Vauxcelles a las obras de Matisse. Lo más probable es que su generalización derive de su empleo en 1911 por Wilhelm Worringer y de su aparición en un artículo de Paul Ferdinand Schmidt, *Über Expressionisten* (*Sobre los expresionistas*) publicado en diciembre de ese año en el periódico *Rheinlande*.

El Expresionismo surgió como una tendencia artística y como una actitud ante la vida, como un nuevo comportamiento ético que tiene una proyección a través de la pintura. En este sentido, su actitud es completamente distinta de la de los fauvistas. El Expresionismo, frente al hedonismo y esteticismo de los fauvistas, constituye el testimonio de una visión angustiada e insegura del mundo. Para sus componentes la imagen es el resultado de una indagación pictórica. Pero es una experiencia pictórica en la que se proyecta un estado de ánimo inseguro, tenso y propio de una sociedad en crisis. Ante la imposibilidad de transformarla los expresionistas se refugian en la pintura para expresar su angustia. Es un aspecto nuevo que se introduce en las vanguardias. La subjetividad y el estado de ánimo del pintor se integran como soporte de un movimiento artístico.

El Expresionismo, desde el punto de vista plástico, es un fenómeno que, aunque cristaliza como tendencia de vanguardia a principios del siglo xx, había existido con anterioridad como solución y técnica pictórica. Por ejemplo se habla del Expresionismo de Tintoretto y El Greco, como formas de pintar sueltas y agresivas apoyadas en la expresividad. Sin embargo, en ambos casos es una expresividad puramente pictórica basada en una técnica y una forma de pintar. En cambio, en Goya la cuestión es diferente. Sus *Pinturas negras* no son solamente una cuestión técnica ni un modo de acometer la ejecución del cuadro. Las *Pinturas negras* representan todo un estado emocional del pintor, una angustia que se proyecta en la pintura que hace de su autor un expresionista sin saberlo, un expresionista *avant la lettre*. Es decir, que con anterioridad a la irrupción del Expresionismo existieron formas de pintar que desarrollan imágenes propias de una concepción expresionista. Incluso en el siglo xx –como se verá más adelante– el Expresionismo abstracto será una tendencia de profunda significación en la vanguardia norteamericana de los años cincuenta. En el caso alemán, esta relación con una tradición pictórica se

hace mucho más evidente pues a lo largo de la Historia del arte alemán existen artistas y tendencias orientadas a una representación planteada desde la expresión como puede ser el caso de Matthias Grünewald (1470-1528).

## El grupo *Die Brücke (El puente)*

El Expresionismo supone el desarrollo de un sistema de representación basado la alteración de figuras y objetos en función de la expresión. Más que la representación precisa, los expresionistas buscaron, a través del color, la deformación y la representación de una escenografía atormentada e inquietante, provocar un estado de ánimo desasosegado, inseguro e incierto. Cuando se menciona el Expresionismo a propósito del arte del siglo xx, se está haciendo referencia a la incorporación de Alemania al desarrollo de las vanguardias a través del grupo *Die Brücke*. El grupo se fundó en 1905 por los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Dresde, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) y Fritz Bleyl (1880-1966). Su duración fue breve, ya que en 1913 el grupo se declaraba disuelto. Fue una exaltación intensa y potente que tuvo una duración efímera pero cuyo impacto en las vanguardias resultó decisivo.

Inicialmente todos los componentes del grupo se encontraban en Dresde, donde se reunían en un viejo taller de zapatero situado en la Berliner Strasse. Habían estudiado arquitectura y dejado estos estudios por la pintura. Hay que destacar que el grupo no era solamente una asociación creada para exponer conjuntamente y difundir sus ideas artísticas, sino una comunidad a la manera de la de los *nazarenos* o los *nabis*. No se trataba solamente de unos artistas que tenían una nueva concepción del arte, sino de un grupo que poseía una nueva forma común de entender la vida. De ahí la coincidencia de temas de las obras de los componentes del grupo: desnudos con una original carga erótica, escenas de calle pobladas de transeúntes, bailarinas, artistas de circo o el pintor y la modelo. Compartían su entusiasmo por la pintura medieval alemana, así como por la obra de Van Gogh, Gauguin y



Ernst Ludwig Kirchner: *Mujer semidesnuda con sombrero*. 1911. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia.



Ernst Ludwig Kirchner: *Cinco mujeres en la calle.* 1913. Ludwig Museum, Colonia.

Munch, y por el arte primitivo, en especial las tallas de madera de Oceanía y de las colonias alemanas en África. En 1905 Kirchner escribió el manifiesto del grupo y él mismo grabó el texto sobre madera para que se publicara a gran escala. Era un texto muy general e idealista, que pretendía fomentar la libertad de vida y la rebelión contra lo establecido, que finalizaba con un contundente llamamiento: "Todo aquel que con sinceridad y autenticidad expresa lo que le lleva a la creación, es de los nuestros". De esta manera en 1906 se incorporó a sus filas Emil Nolde (1867-1956), seguido de Max Pechstein (1881-1955) y, dos años más tarde, Otto Mueller (1874-1930). A través de sus actividades y exposiciones, los expresionistas pretendían ser un eslabón entre el presente y el futuro creador.

En los años de formación de *Die Brücke* el arte de sus componentes era un tanto heterogéneo, pero fue a partir de la formación del grupo cuando en los años siguientes se elaboró el Expresionismo como un lenguaje coherente y no simplemente como actitud. Aunque tuvo en Dresde su cuna, el movimiento alcanzó un desarrollo simultáneo en varias ciudades alemanas como Berlín y Leipzig. Por su idiosincrasia y la concepción subjetiva de cada uno de los componentes del grupo es difícil someter a unos rasgos comunes sus ideales plásticos. Como tendencia, el Expresionismo tuvo una duración mucho más amplia que la de *Die Brücke*. Los miembros del grupo continuaron realizando una obra importante en el panorama de la vanguardia del siglo XX. Pero como un arte que respondía a una actitud ante la vida, también deben ser tenidos en cuenta otros artistas que desarrollaron una obra claramente expresionista o que muestran una derivación directa como el realismo crítico de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*).

Todos los artistas de *Die Brücke* tuvieron inquietudes comunes, pero también preferencias diversas. Kirchner tenía un acentuado interés por el grabado en madera de tan honda tradición en Alemania. Heckel realizaba esculturas en madera y Schmidt-Rottluff acometió las primeras litografías. El grupo se formó en torno a Kirchner en cuyo estudio trabajaban. Lo que resulta singular y común a todos los miembros fue la valoración de modelos y formas de expresión olvidadas y que habían estado al margen de la Historia de la cultura

artística occidental como los maestros medievales o la escultura negra. Kirchner encontró en el Museo Etnográfico similitudes con el arte africano y de Oceanía. Era una forma de conectar con la Historia. Pero no con la historia académica, sino con aquella que no había sido manipulada por la lógica y los principios del academicismo.



Ernst Ludwig Kirchner: *El artista y la modelo.* 1910. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

De todos los componentes del grupo, Kirchner fue el más activo y el que llevó a sus últimas consecuencias las ideas expresionistas. En sus primeros grabados en madera es muy patente el linealismo melancólico del diseño del modernismo alemán, pero en 1907 había simplificado su estilo: las gruesas líneas negras definen las formas, colores brillantes y dibujo abrupto. Su *Marcela* (1910) es un ejemplo representativo de la concepción de la pintura de Kirchner. El color está aplicado de forma arbitraria para subrayar los efectos expresivos, la figura se concibe como un amasijo de miembros dispuestos con un cierto orden, y todo ello se encuentra en un espacio creado por líneas y planos de color que dejan al personaje aislado en su propia soledad. En su pintura fueron frecuentes las representaciones de calles recorridas por multitud de personajes, como *Cinco mujeres en la calle* (1913), que expresa el dinamismo de la vida moderna. Son imágenes representativas de la soledad que inundaba la vida en sociedad de sus contemporáneos. Las figuras aparentemente animadas y alegres son, en realidad, una máscara del desencanto, la insolidaridad, la soledad y la incertidumbre. La pintura de Kirchner, con sus trazos y formas angulosas, subraya este efecto y la visión angustiada de un pintor que mira con ojos críticos la realidad de un tiempo en el que no tardaría en estallar la Primera Guerra Mundial. Kirchner fue un prolífico artista gráfico y sus estampas son una importante contribución al arte expresionista. Su brillante manipulación de cabezas de frente y de perfil, procedimiento que aprendió de Picasso, muestra su interés por la expresión psicológica.

Erich Heckel participa de la estética de *Die Brücke* planteada desde unos presupuestos en los que se acentúan los problemas pictóricos aunque sin sustraerse de la expresión de una actitud y conciencia angustiadas. Después de obras iniciales, caracterizadas por una expresión casi fauvista, Heckel pasó a realizar una pintura que proyecta una angustia íntima como *Desnudo en un sofá* (1909). Es autor de grabados en madera como *Hombre en una llanura*



Erich Heckel: *Desnudo en un sofá.* 1909. Pinakothek der Moderne, Munich.

(1917), una viva imagen de la impotencia humana ante la desolación que se acentúa dramáticamente a través del grabado en madera.



Karl Schmidt-Rottluff: *Paisaje noruego (Skrygedal).* 1911. Pinakothek der Moderne, Munich.

La obra de Karl Schmidt-Rottluff, el más joven del grupo, posee una dimensión distinta de la de Kirchner. Su pintura carece de los ángulos y aristas de ésta y la expresión, a base de color y materia, se hace mucho más densa, pesada y agobiante. Sus paisajes constituyen un referente claro de su personalidad. Son obras que tienen muchas conexiones con el Fauvismo por el empleo del color y la pasta pictórica. Sin embargo, late en ellos una inquietud, un efecto de inestabilidad y una emoción que los aparta por completo de las obras *fauves*. La naturaleza para Schmidt-Rottluff no es una realidad inerte que provoca sensaciones plásticas en el pintor, sino que es una realidad en la que se introduce el

estado anímico del pintor. En sus cuadros la naturaleza es una realidad sensorial, intensa, angustiada e inquietante. Es algo que puede apreciarse en la serie de paisajes que realizó en Noruega en el verano de 1911, como *Paisaje noruego (Skrygedal)*. Esta forma "blanda" de entender la pintura experimentó un cambio a partir del año siguiente con la ejecución a través de planos de color y formas angulosas de contorno de obras como *Mujer descansando* de (1912). Otto Mueller se caracteriza con sus formas esquemáticas, angulosas y sintéticas en obras que destacan por su carácter primitivo y exótico. En esta línea se desarrolló la pintura de Fritz Bleyl, de una expresividad silenciosa y una emoción intensa y atemperada.



Otto Mueller: *Dos chicas en la hierba.* c. 1922. Pinakothek der Moderne, Munich.

Emil Nolde (1867-1956) tuvo una relación tangencial con los pintores de *Die Brücke*, aunque su pintura presente una gran afinidad. En 1906 los artistas del grupo le invitaron a exponer con ellos, pero esta unión duró poco tiempo debido a su carácter independiente. Nolde lleva la expresión de las figuras a los límites del esperpento, la deformación de los cuerpos y de los rostros crea unas imágenes irreales como *Gente del mercado* (1908). Son imágenes mentales y fantasmagóricas que se desarrollan incluso en la representación de temas religiosos tomados del Antiguo y Nuevo Testamento como *La Natividad* (1911-1912). Sin embargo en estos temas, al igual que en sus paisajes, es la mancha de color el elemento esencial de la expresión. En su pintura el dibujo es asumido por la mancha de color y el trazo de materia convertidos en protagonistas de la expresión. Nolde fue un prolífico dibujante gráfico y produjo más de quinientas estampas, utilizando la técnica



Emil Nolde: *Eslovenos.* 1911. Nolde Museum, Neukirchen.



Edvard Munch: *El grito.* 1893. Galería Nacional, Oslo.

del grabado en madera para producir extrañas combinaciones de luces y sombras.

Por su carácter no programático pueden incluirse en el Expresionismo, aunque no en *Die Brücke*, muchos otros artistas que nunca tuvieron relación con el grupo. El artista noruego Edvard Munch (1863-1944), cuya obra se sitúa a medio camino entre los siglos XIX y XX, tuvo una destacada influencia en el desarrollo del Expresionismo moderno. El tormento de Munch encontró una vía de escape en la producción de imágenes intensamente subjetivas, frecuentemente mórbidas y perturbadoras, pero siempre iluminadoras de la conciencia interior del ser humano. En 1893 crea *El grito,* una fusión del naturalismo y el simbolismo que refleja el horror interior experimentado por la figura del primer plano. Los contrastes de líneas curvas y rectas, así como el contraste de colores acentúan el aspecto fantasmagórico de la obra. *El grito* es una de las primeras obras en las que impera una concepción expresionista de la pintura, cargada de una angustia desoladora e inquietante. La idea de soledad, de desolación, de aislamiento ante el mundo fueron preocupaciones constantes de este pintor que se refleja en diversas obras suyas como *Cuatro muchachas en el puente* (1905), y que estaba latente en obras anteriores como *Pubertad* (1895).

Un caso aparte lo constituye el belga James Ensor (1860-1949) que en época temprana preludia el Expresionismo. En realidad constituye un ejemplo de cómo el Expresionismo es una "constante" que se ha producido a lo largo de la Historia del Arte. Uno de los temas frecuentes de su pintura fue la máscara, ya de por sí una realidad exagerada y deformada de extraordinaria expresividad. Ensor expresa de igual manera la angustia y la violencia de los habitantes de las ciudades, así como la miseria de los barrios y suburbios obreros. Su grabado *La entrada de Cristo en Bruselas* (1898), se ejecuta a partir de una pintura de ese mismo año que será reconocida como uno de los ejemplos más destacados del Expresionismo europeo. Más allá del carácter fantástico de este desfile de carnaval y de su atmósfera surrealista, destaca la presencia de banderolas con mensajes de connotaciones socialistas que confieren a la escena una gravedad paradójica. En un mundo en el que la



James Ensor: *La entrada de Cristo en Bruselas.* 1888-1889. Museo Real de Bellas Artes, Amberes.

mentira es la ley y en el que las máscaras disimulan los sentimientos más íntimos, la incongruente y sacrílega entrada del Cristo en Bruselas simboliza la esperanza del resurgimiento de la verdad y de una justicia social más amplia. En otro grabado de Ensor titulado *El triunfo de la muerte* o *La muerte persiguiendo a los ciudadanos*, una hoz gigante portada por un monstruo esquelético emerge del cielo y amenaza a la población.

## La unidad de la vanguardia: *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*

Las tendencias analizadas hasta el momento son corrientes e *ismos* concretos, con sus grupos, pronunciamientos y principios artísticos claramente definidos. Todos ellos forman parte de una unidad que conocemos por vanguardia y que está formada, como se ha visto, por tendencias *dispares.* Una agrupación en la que tienen cabida los artistas de las corrientes más dispares es *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*), que no plantea una actitud estética concreta sino que se convierte en un aglutinante de la suma de tendencias que constituyen las primeras vanguardias. La importancia de este fenómeno radica en que artistas aislados aparecen unidos por un vínculo común en la ciudad de Múnich.

Vasily Kandinsky (1866-1914) tenía treinta años cuando se traslada de Rusia a Múnich. Desde muy joven se había dado cuenta de los poderes expresivos de los colores y de los sonidos puros, y sus obras maduras –como veremos más adelante– se basarán en intercambios mutuos entre las propiedades visuales y auditivas. Su primera obra recibió la influencia del neoimpresionis-

mo y del *Jugendstil* o modernismo alemán, ofreciendo amplias zonas de color con rítmicas líneas en temas extraídos de leyendas y cuentos medievales. En la primavera de 1906 viaja a París con Gabriela Münter (1877-1962) donde, a pesar de no frecuentar los círculos artísticos, Kandinsky expuso en el Salón de Otoño de 1905 y en los Indépendants en 1907, donde coincidió con los fauves. A su regreso a Alemania, Kandinsky y Gabriela Münter se instalaron en Murnau, al sur de Múnich. A ellos se unieron Alexei von Jawlensky (1864-1941) y Marianne von Werefkin (1860-1938), que habían abandonado también Rusia. Juntos formaron la *Neue Künstlervereinigung-München* (NKV, Nueva Asociación de Artistas de Múnich), fundada en enero de 1909 con Kandinsky como principal representante. En la primera exposición del grupo, Kandinsky continuó con su simplificación de la forma y la intensificación del color, con una característica resonancia de verdes luminosos y azules sobre rojos, amarillos y violetas que recordaban a la colorida paleta de los antiguos iconos rusos.



Vasily Kandinsky: *Murnau, casas en el Obermarkt.* 1908. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

Si la primera exposición se limitó a los miembros de la asociación, la segunda celebrada en 1910 incluyó a otros artistas como Braque, Derain, Picasso, Rouault o Vlaminck, constituyendo la muestra más importante de la joven pintura europea y remarcando el carácter internacional del grupo. Kandinsky continuaba trabajando en la liberación del color de la servidumbre al objeto. En *Estudio para improvisación 2. Marcha fúnebre* (1909) los colores están tan saturados que parecen desprenderse de las formas, creando un diseño que existe más allá de su función descriptiva. Kandinsky aprendió a dotar al color de una existencia independiente hasta llegar a la abstracción total, pero aún sin concluir que si las formas no podían ser reconocidas inmediatamente, el resultado era una obra no representativa. Gradualmente se eliminarían todas las huellas del mundo natural, dando lugar a las primeras obras abstractas como veremos más adelante.

La búsqueda de la libertad de expresión artística emprendida por Kandinsky –que había realizado su primera acuarela abstracta– fue malinterpretada no sólo por el público y los críticos,

sino también por sus compañeros de la NKV. Cuando una de sus obras fue rechazada por los miembros del jurado de la tercera exposición de la asociación que se celebraría en 1911, Kandinsky dimitió entendiendo que existía una diferencia de opinión fundamental. Gabriela Münter, Franz Marc y Alfred Kubin le siguieron y juntos planearon la primera exposición de *Der Blaue Reiter*. En ella se exhibieron cuarenta y tres obras de catorce pintores bajo el título *Primera exposición del consejo editorial del Blaue Reiter*. El título provenía del almanaque que Kandinsky y Marc habían planeado durante un tiempo y que se publicó en mayo de 1912 con un dibujo abstracto del primero en su portada que representaba un jinete en azul y negro. El grupo se completó con August Macke (1887-1914), Paul Klee (1879-1940) Gabriela Münter y Alfred Kubin. El almanaque pone de manifiesto la amplitud de tendencias y de artes que pretendían integrar, siempre desde el ámbito de la indagación y la experimentación de lo nuevo. A este respecto son significativas las palabras de Franz Marc cuando afirmaba: "Las tradiciones son buena cosa, pero lo hermoso es crear una tradición y no vivir de ella". Entre otros artículos, Kandinsky publicó *El problema de la forma* y Marc analizó las distintas tendencias del arte moderno en Alemania. Los planteamientos de Kandinsky no se correspondían con ninguna tendencia concreta, pero poseían cierta afinidad con los principios de la abstracción y de la expresividad.




Vasily Kandinsky: *Portada del almanaque de Der Blaue Reiter*. 1911. Xilografía a color.

La primera exposición se abrió el 18 de diciembre de 1911 y duró apenas un mes, pero fue seguida de otra en marzo de 1912. A ella fueron invitados artistas alemanes, rusos y franceses, entre otros Robert Delaunay, Hans Arp, Klee o Macke. Era la primera vez que se veía en Múnich la obra de los miembros del grupo en una muestra de marcado carácter internacional que pudo verse después en Berlín, Colonia, Frankfurt y La Haya. La muerte de Marc y Macke en la Guerra precipitó el fin de las actividades del grupo.

*Der Blaue Reiter* integró en Múnich las fuerzas artísticas renovadoras frente a la tradición y el academicismo. Fue un intento de crear un ambiente abierto a la renovación artística sin condicionantes estéticos concretos. Su

importancia radica en la agrupación de artistas de una modernidad dispar ante una sociedad formada en los gustos tradicionales. A esto se debe el que en el panorama de las primeras vanguardias *Der Blaue Reiter* no haya tenido el renombre de otros grupos e iniciativas con unos planteamientos artísticos concretos como el Fauvismo, el Expresionismo, el Cubismo o el Futurismo. Al tratarse de tendencias que tuvieron una vinculación nacional –el Fauvismo y el Cubismo con Francia, el Expresionismo con Alemania y el Futurismo con Italia– han tenido en la Historia y la crítica de arte un respaldo nacional que ha garantizado su prestigio.

Los miembros de *Der Blaue Reiter* fueron conscientes de la heterogeneidad de sus planteamientos. En el catálogo de la exposición inaugural se hacía una declaración de intenciones del grupo refiriéndose a este fenómeno: "No nos proponemos difundir una forma precisa o particular; nuestro objetivo es el de mostrar, en la diversidad de las formas representadas, como el anhelo íntimo de los artistas se realiza de muchas maneras". Por eso en sus exposiciones figuraron artistas de las diversas tendencias con el denominador común de su actitud contraria al arte naturalista tradicional. Pero más que la orientación hacia una determinada tendencia lo que perseguían era hacer de la vanguardia un objetivo a seguir. Desarrollar un grupo con unas actividades integradoras de los diferentes movimientos de vanguardia.

De todos los miembros del grupo el principal teórico fue Vasily Kandinsky, que propugnaba un sincretismo de tendencias de la pintura, la música y la escenografía. Su obra será estudiada más adelante debido al importante papel que desempeñó en la creación de la abstracción. El artista que se movió más



Franz Marc: *Grandes caballos azules.* 1911. Walker Art Center, Minneapolis.



August Macke: *Señora en un parque.* 1913. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

cerca de la órbita del Expresionismo fue Franz Marc, iniciado en el ámbito del *Jugendstil* de Múnich y conocedor de la obra de Gauguin y Van Gogh gracias a un viaje a París en 1907. Marc cambió radicalmente de forma de pintar, haciéndose mucho más imaginativo y con una pintura que sintonizaba con los desarrollos del arte moderno. Su obra no abandona el dibujo con el que somete el intenso color a una ordenación en composiciones esquemáticas. Se trata de un aspecto que, al parecer, Marc tomó de la ordenación geométrica del Cubismo. Sus *Caballos azules* (1911) son un ejemplo de la personal concepción de la pintura de Marc en la que las figuras animales se ordenan en una integración con la totalidad del universo a través de la cual llega una concepción esencial de la forma. Más adelante esta pintura figurativa daría paso a composiciones abstractas lejanamente inspiradas por Delaunay.

August Macke también viajó a París entre 1907 y 1908, donde descubrió a Cézanne y Matisse. En su pintura se aprecia una síntesis del color de los fauvistas y expresionistas con una construcción de la forma que deriva claramente de Cézanne. Una síntesis de las mencionadas corrientes, pero con una intensidad del color propiamente fauve es la que muestra la obra del pintor ruso afincado en Alemania, Alexei von Jawlensky. *Las peonias* (1909), muestra ese eclecticismo de tendencias unidas por el predominio del color y la expresividad, un fenómeno que continuará en sus pinturas posteriores a la Primera Guerra Mundial. Otra de las componentes y fundadoras de *Der Blaue Reiter*, fue Gabriela Münter, formada con Kandinsky y activa intérprete de las experiencias expresionistas que adquieren en su obra una dimensión distinta, introvertida e íntima.

La duración de *Der Blaue Reiter* fue corta. Ya se ha visto la heterogeneidad y diversidad de propuestas del arte de sus componentes, lo que explica que el debate siempre estuviera presente durante la existencia del grupo. Ya hacia 1912 se advierten los síntomas de un proceso de desvertebración del grupo, que en 1914 y con la Primera Guerra Mundial queda disuelto. Macke y Marc murieron combatiendo en 1914 y 1916 respectivamente. Sin embargo, como se verá más adelante, otros miembros de Der Blaue Reiter desarrollaron una importante y decisiva actividad en la posterior aventura del arte moderno.

## Bibliografía

AA.VV.: *Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1936*. Madrid, MNCARS, 1989.

GREEN, Christopher: *Arte en Francia 1900-1940*. Madrid, Cátedra, 2001.

DUTHUIT, Georges: *Les fauves: Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Vlaminck*. París, Michalon, 2006.

ELDERFIELD, John: *El Fauvismo*. Madrid, Alianza, 1993.

GORDON, D. E.: *Expressionism: Art and Idee*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1987.

KANDINSKY, V. y MARC, F.: *El jinete azul*. Barcelona, Paidós, 2010.

Capítulo 2

# EL CUADRO Y LA REPRESENTACIÓN: EL CUBISMO

*Víctor Nieto Alcaide y Genoveva Tusell García*

Las tendencias analizadas en el capítulo anterior se basaron en una exaltación del color y de la expresividad que acarrearon un abandono –aunque no una ruptura radical y decidida– del sistema de representación tradicional. Tanto para los *fauvistas* como para los expresionistas, el sistema de representación era un fenómeno heredado, un método que había surgido en el Renacimiento y había permanecido inalterable en el arte occidental. Para ellos no fue una norma estricta ni invulnerable. La representación, con sus composiciones representadas por el color y la forma expresiva y dislocada, partía de las exigencias expresivas de la pintura. El sistema de representación no fue una cuestión que les preocupase. Las alteraciones introducidas en éste procedían de una modificación "inconsciente" y espontánea y no de una ruptura o de una negación intencionada del mismo. Y era lógico que fuera así. La expresividad del color aparecía ensimismada. Y el espacio en la representación se planteaba como un ámbito y un espacio para la expresión. No como una nueva sintaxis ni como un proceso voluntario de destrucción.

Por eso el Cubismo fue una experiencia que desbordó y superó los planteamientos de una tendencia plástica. Entre 1907 y 1914, en que se desarrolla el periodo de máxima experimentación, se cuestiona el valor y la vigencia del sistema de representación tradicional. Los pintores cubistas rompen con la visión de la representación de carácter monofocal, es decir de la representación de la realidad según su visión desde un punto. Asimismo rompe con la ficción albertiana del cuadro concebido como una ventana abierta que nos muestra una realidad de tres dimensiones contemplada desde un punto inmóvil: el ojo del pintor.

Hay que señalar que el Cubismo no hizo su aparición con unos planteamientos programáticos establecidos previamente, sino que fue la consecuencia de una experimentación lenta y minuciosa llevada a cabo por Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963), a los que luego se unirían otros pintores como Fernand Léger (1881-1955) y Juan Gris (1887-1927) entre otros, o como el poeta y crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918), autor del libro *Les peintres cubistes*. El desarrollo del Cubismo se estableció

desde la intuición y un proceso racional de búsqueda que condujeron al descubrimiento de un nuevo orden visual. Los cubistas no lanzaron manifiestos y desarrollaron una difusión de su condición de creadores sumergidos en la vanguardia. Sin embargo, fue el movimiento más renovador llevado a cabo por el arte de su tiempo.

## Picasso antes del Cubismo. Periodos azul y rosa

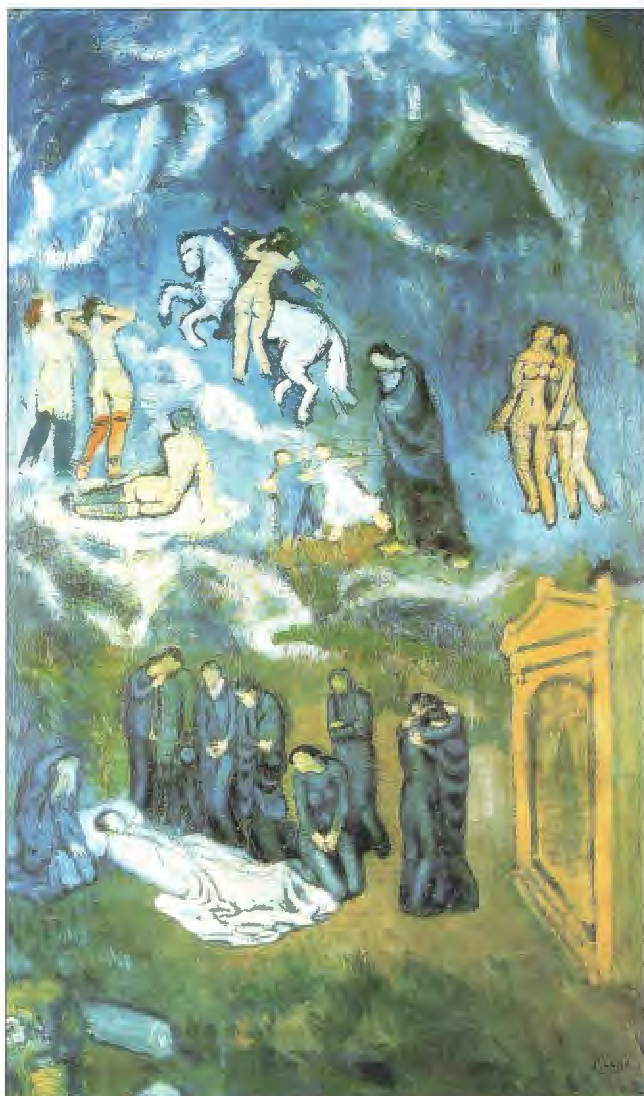
La personalidad de Picasso, considerada de forma aislada y en solitario, representa toda la aventura del arte del siglo xx. Su inmensa producción, su constante afán de renovación, su preocupación por los problemas de la figuración –siempre desde la representación, pues Picasso nunca se adentró en la abstracción–, su sentido anti tradicional y, por otra parte, devoto renovador de los modelos clásicos, hacen de Picasso uno de los pintores paradigmáticos del arte del siglo xx. Por todo esto, su trayectoria dista mucho de seguir una evolución lineal o de ser una participación limitada a una de las tendencias de su tiempo. A menudo cuando participa en una de ellas, como el Cubismo, se trata de una tendencia creada por él.

Picasso nació en Málaga en 1881 y fue su padre José Ruiz Blasco (1838-1913), que era profesor de dibujo, quien le enseñó a pintar. En 1891 la familia se trasladó a La Coruña. Cuatro años después, al tomar su padre posesión de la cátedra de la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de Barcelona, se trasladó con su familia a esta ciudad ingresando en la Escuela de Bellas Artes. El ambiente barcelonés tuvo una gran importancia para su formación, pues frecuentó el café *Els Quatre Gats* y entabló amistad con pintores como Isidre Nonell (1872-1911) y Joaquim Sunyer (1874-1956), el escultor Manolo Hugué (1872-1945) o el que sería su amigo y secretario personal, el poeta Jaume Sabartés (1881-1968). Nonell fue quizás el que tuvo una influencia más decisiva en Picasso, ya que su obra partía de un postimpresionismo y su interés por la expresividad le situaba en el ámbito de una modernidad radical. El tema de las gitanas, que plasma con una acentuada expresividad de color y materia, no pasó inadvertido al joven Picasso, que toma de él los contornos simplificados y el modelado de las figuras.

Su primer viaje a París entre octubre y diciembre de 1900 tuvo una influencia más profunda en su formación. Se sintió inmediatamente atraído por Toulouse Lautrec y Forain, como puede verse en una serie de pasteles fuertemente coloreados que realiza en esta época con figuras de café como tema. En 1901 Picasso se encontraba en Madrid, donde publica una revista de duración efímera *Arte joven*. Ese mismo año realizó su segundo viaje a París y, después de una estancia breve en Barcelona (1903), decidió establecerse definitivamente en la capital francesa. Su arte se identificó tan estrechamente con la Escuela de París que sus fuentes españolas fueron ignoradas con frecuencia.

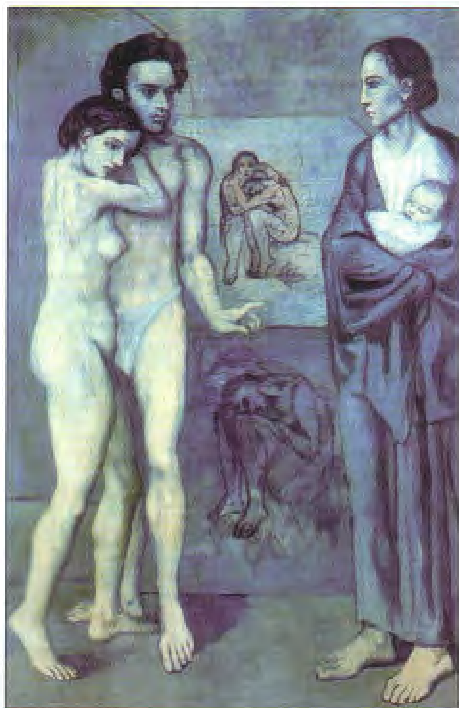
En *La comida del ciego* (1903) el carácter español se manifiesta en el plato, el jarro y el trozo de pan, que nos remiten a Zurbarán o Velázquez. El talante intensamente retrospectivo o la anatomía manierista pueden proceder del Greco, cuya obra pudo copiar Picasso en los meses que pasó en Madrid.

En estos años su preocupación fundamental fue el color, que aplica en pinceladas sueltas según la técnica de los postimpresionistas. Si en un primer momento accedió a la modernidad a través de la valoración y exaltación del color, con su serie azul inició una trayectoria renovadora mucho más personal en la que continuó manteniendo la primacía del color pero integrando el protagonismo del dibujo como fundamento de la pintura según una práctica que no abandonará nunca. El *Retrato de Jaume Sabartés* (1901) muestra ya la atención de Picasso por los valores de la forma y del dibujo. Las pinturas de Picasso de estos años, conocidas como *Época azul*, poseen una temática centrada en la figura y en el predominio cromático de este color, con temas impregnados de una cierta melancolía y de un clasicismo estilizado. Picasso acomete una pintura renovadora partiendo del protagonismo del color y de un dibujo preciso, en la que se expresa un sentimiento pesimista y melancólico de la existencia.



Pablo Picasso: *El entierro de Casagemas*. 1901. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

La obra de mayor formato de este periodo es *La vida* (1903), pintada todavía en Barcelona y que resume sus experiencias de los primeros años. Esta representación ambiciosa del misterio



Pablo Picasso: *La vida.* 1903. Cleveland Museum of Art, Cleveland.



Pablo Picasso: *Los dos hermanos.* 1906. Musée Picasso, París.

y la miseria de la vida tiene analogías con algunas obras de Gauguin o Munch. La figura erecta de la mujer recuerda a las de Puvis de Chavannes, en un límpido modelado de los desnudos que es común al arte simbolista. Al fondo aparecen otras tres figuras que parecen una suerte de tributo de Picasso hacia sus maestros. Los contornos espesos de Gauguin aparecen en las dos figuras desnudas que se abrazan, mientras la figura agachada parece tomada de una litografía de Van Gogh. Con esta primera composición monumental con figuras, Picasso resumió y preparó el abandono del carácter introspectivo que había tomado del simbolismo tardío que sólo un año después desaparece ya de su obra.

Esta hegemonía del valor del color se produce según las preferencias del momento en la que la herencia del impresionismo, del postimpresionismo y del Fauvismo dominan el panorama de la nueva pintura parisina. A este mismo principio, manteniendo el equilibrio del color y el dibujo aunque con un significado de las obras distinto, corresponde la *Época rosa* comprendida entre 1904 y 1906. Esta nueva etapa no fue solamente la sustitución del predominio de la gama del color azul por otra rosa. El nuevo color se halla justificado por el cambio de la temática de la pintura: un nuevo clasicismo y una nueva temática, centrada especialmente en los temas de circo. Los colores son más ligeros y variados y responden a un cambio en la situación del propio Picasso. Los temas circenses pueden relacionarse con una larga tradición que comienza con Honoré Daumier y sigue con Toulouse Lautrec, si bien las figuras de Picasso no resultan tan sentimentales. *La familia de saltimbanquis* (1905) presenta seis personajes que no guardan entre sí ninguna relación dramática ni psicológica pero que adelanta

la estructura formal de su obra posterior. La tendencia hacia modelos clásicos y el valor del dibujo se hace mucho más sensible en obras como *Mujer en camisa* (1905) o *Familia de acróbatas* (1905).



Pablo Picasso: *Mujer en camisa.* c. 1905. Tate Gallery, Londres.

## La fascinación por lo primitivo: Picasso negro. *Las señoritas de Aviñón* (1907)

Entre 1906 y 1907 Picasso mostró una fuerte inclinación por el arte negro e ibérico, que tuvo una influencia decisiva en la orientación que seguiría su pintura. Aunque algunos dibujos de 1905 ya revelaban la influencia profunda de la escultura de las culturas primitivas, el *Retrato de Gertrude Stein* y el *Autorretrato con paleta* –ambos de 1906– marcan un cambio muy sensible del color con respecto a las pinturas de la llamada época rosa. Estas obras muestran una reducción de la intensidad del color al tiempo que se hace patente una radical simplificación de las formas y los volúmenes y una clara influencia del arte ibérico.

La ruptura con la orientación de sus pinturas de la época rosa arranca de la decisión de Picasso de interpretar el arte de culturas primitivas que había comenzado a valorarse por entonces. Durante estos años conoció directamente la escultura negra en el Museo del Trocadero, interesándose por obras de la Costa de Marfil o de Nueva Caledonia y coleccionando algunas piezas de arte ibérico. Igualmente Picasso se sintió atraído por el arte egipcio, que pudo conocer en el Museo del Louvre y por las esculturas góticas del Museo de Cluny. Picasso acometía el descubrimiento de nuevos modelos en los que los artistas no habían reparado y que él introduciría definitivamente en el arte del siglo XX.

La estimación de estas artes que habían permanecido al margen de las valoraciones establecidas por la cultura occidental hizo que Picasso se aden-



Pablo Picasso: *Autorretrato con paleta.* 1906. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

trara en los planteamientos de una vanguardia radical que le llevó a realizar su primera obra maestra: *Las señoritas de Aviñón (Les demoiselles d'Avignon).* Picasso ha sido uno de los pocos pintores contemporáneos que han acometido como una preocupación prioritaria la realización de obras maestras. Mientras que para la mayor parte de los artistas esta categoría no superaba la condición de una concepción propia del arte del pasado, para Picasso fue una obligación ineludible. En dos ocasiones sus experiencias se orientaron a la realización de obras que se convirtieron en referencias imprescindibles de la pintura contemporánea. *Las señoritas de Aviñón* (1907) fue la primera de ellas en la que Picasso se planteó una ruptura, consciente y coherente, con el sistema de representación perspectivo que había venido funcionando desde el Renacimiento como soporte y método insustituible de la pintura occidental.



Pablo Picasso: *Familia de acróbatas.* 1905. Baltimore Museum of Art, Baltimore.

La segunda obra, a la que se hará referencia más adelante, es el *Guernica* (1937), en la que Picasso acometió una obra de empeño en la que se estableció toda una reflexión en torno a las funciones, valores y usos de los modelos clásicos.



Pablo Picasso: *Las señoritas de Aviñón.* 1907. Museum of Modern Art, Nueva York.

Picasso pintó *Las señoritas...* entre 1906 y 1907, estableciendo los prolegómenos que servirán de fundamento al Cubismo. Frente al espíritu negador del pasado existente en las primeras vanguardias, Picasso planteaba la idea de que el Clasicismo no era un lenguaje agotado sino válido para desarrollar la idea de modernidad. El Clasicismo solamente había desarrollado sus posibilidades de una forma parcial e interesada. Picasso partía de la idea de que lo que se nos ha presentado como la vía clasicista y el modelo de la Historia, había sido un conjunto de formas y soluciones sobre los que se había montado el modelo académico. La reacción de Picasso contra la Historia se mantuvo al margen de su uso restrictivo. Para ello era preciso hacer una revisión y una nueva valoración de los modelos antiguos de una manera amplia y sin condicionantes previos. Cuando abandona el valor de la hegemonía del color de su época rosa e inicia una recuperación del valor de la forma, comienza a interesarse por los modelos clásicos y por Cézanne. Para Picasso, experimentar con la forma significaba mirar al pasado, pero mirar libremente, sin las imposiciones de las preferencias academicistas. Por eso, se interesa por las formas de un pasado "bárbaro" y heterodoxo, como era bárbara y heterodoxa la vanguardia.

Además de una ruptura con el sistema de representación tradicional, en *Las señoritas de Aviñón,* Picasso estableció una reflexión en torno a los modelos históricos. El cuadro contiene una composición en torno a uno de los paradigmas del clasicismo: el desnudo. Para la composición se ha advertido que pudo inspirarse en modelos de la Historia como la *Visión de San Juan* de El Greco, *El baño turco* de Ingres y *Las cinco bañistas* de Cézanne. Para *Las señoritas...* o *El burdel filosófico* –como al parecer fue llamado por Guillaume Apollinaire– se inspiró en estas obras al tiempo que para los rostros de algunas figuras acudía al brutalismo del arte primitivo. Las dos cabezas de las figuras centrales se inspiran en modelos de la escultura ibérica, mientras que las de la derecha aparecen como una interpolación libre de

modelos del arte negro. La figura de perfil de la izquierda parece inspirada en la escultura egipcia.

Hay que notar que si Picasso se inspira en los modelos citados, estas apropiaciones de la historia son propiamente picassianas. La utilización de estas fuentes era, por otra parte, lógica si se tiene en cuenta que Picasso se desentiende de la unidad del Clasicismo como estilo y pone en juego el valor de nuevas artes dispares. Consciente de esta fragmentación, Picasso decidió experimentar con ella llegando a realizar una obra que resulta de una acentuada ambigüedad por la pluralidad de fuentes y modelos y la renuncia al sistema de representación clásico. Algunos años después, en 1923, Picasso señalaba: "Para mí no hay en el arte ni pasado ni futuro. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. El arte de los griegos, de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es arte del pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época". Con todo, la aportación más importante de Picasso en *Las señoritas...* fue su actitud con el sistema tradicional de representación perspectivo. El artista distorsiona la representación monofocal e introduce la simultaneidad de la visión. Picasso acomete la representación desde un concepto plurifocal que libera al cuadro de las limitaciones de la representación tradicional y proporciona a la pintura una radical autonomía de la forma.

Los pocos amigos que fueron invitados a contemplar la obra se sintieron de alguna manera defraudados, tal y como atestigua la *Histoire anecdotique du Cubisme* de André Salmon. Gertrude Stein escribe que: "Tschoukine, gran admirador de la pintura de Picasso, estaba en mi casa y, casi llorando, dijo: ¡Qué gran pérdida para la pintura francesa!" André Derain incluso profetizó que un día encontrarían a Picasso colgado junto al cuadro. Braque se debió sentir perplejo. Según Kahnweiler declaró que le parecía como si alguien bebiera petróleo para escupir fuego. Solamente Kahnweiler, joven coleccionista y futuro marchante de arte, comprende el genio de la obra que se convertirá en la piedra angular del arte moderno y punto de partida de la revolución cubista.

Sin embargo, no estamos aún ante una pintura cubista estrictamente hablando. La mayoría de los cubistas coincidían en declarar que su arte era realista y, en la medida en que el Cubismo implicaba una reinterpretación imparcial y objetiva del mundo externo, también se trataba en cierto modo de un arte clásico. *Las señoritas...*, por el contrario, provocan una primera impresión de violencia y desasosiego. De hecho, la ferocidad de las dos figuras del lado derecho de la pintura –acentuada por la ausencia de expresividad en los rostros de sus compañeras– podría justificar su clasificación como una de las producciones más pasionales del expresionismo del siglo XX. Pero sin duda alguna la pintura marca un punto de inflexión en la carrera de Picasso y, sobre todo, el comienzo de una nueva fase en la historia del arte. Es también el punto de partida lógico para narrar la historia del Cubismo, ya que muchos de los problemas con que Picasso y Braque se enfrentaron en su creación del estilo

aparecen aquí por primera vez, quizá abordados de una manera muy tosca, pero planteados con claridad.

Un año antes, Matisse había expuesto su pintura *Le Bonheur de Vivre* (1905-1906) en el Salon des Indepéndants, donde despertó un gran interés; y durante el invierno de 1906-1907 Derain se dedicó a pintar un lienzo de bañistas que pretendía exponer en este certamen, así que es posible que la creación de *Las señoritas* fuera motivada por cierto espíritu de rivalidad. De todas formas, Picasso parece haberse dado cuenta, incluso antes de comenzarla, de que no iba a ser una pintura corriente. André Salmon (1881-1969), su íntimo amigo en estas fechas, describió algunos años más tarde su inquieto estado de ánimo: "Picasso estaba intranquilo. Puso sus lienzos cara a la pared y dejó los pinceles... Durante varios interminables días con sus correspondientes noches, dibujó, dando expresión concreta a sus ideas abstractas y reduciendo los resultados a lo esencial. No hubo nunca una labor más ardua, emprendida sin su inicial entusiasmo juvenil; así fue como Picasso comenzó a trabajar sobre un gran lienzo que iba a ser el primer resultado de sus investigaciones".

Pese a la enorme importancia histórica de *Las señoritas*, no resulta difícil entender que el cuadro decepcionara a los amigos de Picasso. En aquel momento debió parecerles una pintura irresuelta e insatisfactoria en muchos sentidos. Una simple ojeada es suficiente para descubrir que Picasso cambió varias veces de opinión mientras trabajaba en el lienzo. Daniel-Henry Kahnweiler mantuvo durante toda su vida que la pintura no estaba acabada, y en alguna ocasión llegó a afirmar que el propio Picasso la veía de esa forma. Pero parece más oportuno pensar que Picasso consideraba esta obra como un desafío verdaderamente asombroso ante el cual él mismo había tenido que pactar; obviamente, si se hubiera sentido insatisfecho con el resultado, no habría dejado el cuadro de esa manera. *Las señoritas*... no fueron hechas con el propósito de procurar placer ya que se trata de una escena angular, severa y áspera. El encanto y la melancolía de muchas de las primeras obras de Picasso ha sido deliberadamente suprimido y la actitud de *Las señoritas*... es conscientemente perturbadora, física y erótica pero salvaje, al mismo tiempo atractiva y repelente. Picasso no sólo estaba intentando producir imágenes de un peso y volumen prácticamente sin precedentes, sino que también comenzaba a sentirse insatisfecho con la idea de contemplar los motivos desde un punto de vista único e inmóvil.

## Picasso y Braque: la forma y la representación

El Cubismo fue quizás la más importante, completa y radical revolución artística desde el Renacimiento. Durante los últimos quinientos años, ninguna escuela o estilo sacudió los cimientos de la pintura occidental de la manera que lo hizo el Cubismo. Sin embargo, el Cubismo debía mucho al arte de los

cincuenta años precedentes. Los cubistas reaccionaron contra la pasión y la violencia expresionista de Van Gogh, así como contra el intimismo impresionista y el simbolismo literario de los *Nabis*. Admiraban a Seurat por su objetividad intelectual, su equilibrio clásico y pureza formal; no en vano varios de los futuros cubistas comenzaron sus carreras como divisionistas y pueden considerarse sus sucesores. Gauguin, de manera indirecta, ejerció una poderosa influencia en la formación del Cubismo, ya que a los ojos de los jóvenes pintores que trabajaban en París en los primeros años del siglo XX él había sido el verdadero descubridor del valor estético del arte primitivo. El arte tribal, al que los cubistas llamarían *arte negro*, sirvió de estímulo a Picasso en su reconsideración de los valores pictóricos tradicionales.

Tan sólo un artista del siglo XX jugó un papel decisivo y directo en la formación del nuevo estilo: Cézanne. Picasso y Braque se plantearon una recuperación de la obra de Cézanne que tendría una influencia trascendental en la génesis del Cubismo. Frente a las exaltaciones cromáticas del impresionismo y postimpresionismo, Cézanne había mantenido el valor de la forma en detrimento del color. Fue este planteamiento el que Picasso y Braque se propusieron desarrollar al recuperar la pintura del artista francés. Se trataba de retomarla situándose en el punto en el que había quedado interrumpida a la muerte del pintor con el fin de continuar su experiencia y llevarla a sus últimas consecuencias. Algunos condicionantes tuvieron una influencia decisiva en esta actitud.

En octubre de 1907 la revista *Mercure de France* se publicó la correspondencia entre Émile Bernard y Cézanne en la que éste último expresaba su deseo de "tratar a la naturaleza, como el cono, el cilindro y la esfera". Picasso y Braque retomaron estos principios de la pintura de Cézanne, que había fallecido en 1906, para desarrollar todas sus posibilidades. La forma, el orden y la geometría, se convirtieron en un nuevo fundamento de la pintura frente a la fragmentación plástica y formal iniciada del Impresionismo. Era un cambio que se proponía "dar la espalda a los Gauguin y los Van Gogh", recuperando la forma y eliminando el valor supremo del color.

Tradicionalmente se afirma que fue Guillaume Apollinaire quien presentó a Braque a Picasso a finales de 1907. En realidad debieron conocerse antes, ya que se han encontrado referencias a Braque en los cuadernos de dibujos de Picasso realizados con anterioridad. Sin embargo, fue posiblemente gracias a Apollinaire cuando ambos sintieron una cercanía que daría como resultado una de las más inusuales e intensivas colaboraciones de la historia del arte. Picasso y Braque ocupaban entonces posiciones muy diferentes en el ambiente artístico parisino. Picasso había adquirido ya una considerable reputación como una figura independiente y original. Braque, por el contrario, no se había dado a conocer aún como un pintor particularmente original y no disfrutaría de un primer éxito hasta 1907 gracias a sus pinturas fauves expuestas en el Salon des Indepéndants.

Cuando le enseñaron *Las señoritas de Aviñón*, parece que Braque se sintió desconcertado pero se dio cuenta de que el cuadro marcaba un importante nuevo punto de partida. Hacía un tiempo que el fauvismo había entrado en decadencia y Braque se había acercado progresivamente a Picasso buscando una fundamentación más sólida para su pintura. En 1907 Picasso y Braque habían vivido muy cerca en Montmartre y más tarde comenzaron a reunirse diariamente para charlar, visitar galerías y museos, examinando habitualmente sus respectivos trabajos. Picasso nunca había expuesto en los grandes Salones parisinos a excepción del Salon des Indepéndants de 1909, y Braque pareció reunirse con él en este particular aislamiento artístico. A pesar de que ambos, especialmente Picasso, llevaban una intensa vida social y frecuentaban un amplio círculo artístico y literario, su amistad parecía haberles hecho autosuficientes.

Durante el invierno de 1908-1909 Picasso produjo dos lienzos de gran tamaño que han sido objeto de múltiples discusiones y debates. Se trata de las *Tres mujeres*, originariamente propiedad de Leo y Gertrude Stein, y la monolítica naturaleza muerta *Pan y frutero sobre una mesa*. En las *Tres mujeres* cada una de ellas se representa de un modo diferente. La figura de la izquierda es, por su aspecto, la más africana. El cuerpo de la mujer de la derecha presenta un modelado más suave y perfecto. La tercera figura es la más abstracta y esquemática. Pero mientras *Las señoritas*... carece de una unidad estilística, aquí cada figura parece apoyar y reafirmar las propiedades y la existencia de



Pablo Picasso: *Tres mujeres*. 1908. Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Pablo Picasso: *Pan y frutero sobre una mesa*. 1909. Kunstmuseum, Berna.

sus compañeras. Las figuras forman ahora un compacto grupo escultural y el limitado espacio circundante parece ejercer presión sobre ellas.

Existió una primera versión de *Pan y frutero* en la que la obra fue concebida como una composición con cinco figuras, una de ellas con un sombrero de arlequín y otra con una boina, dispuestas alrededor de una mesa extensible. En la naturaleza muerta realizada finalmente, estas figuras han sido reemplazadas por barras de pan, haciéndose eco de la posición de sus brazos, sus troncos y cabezas han sido suprimidos. El lado derecho de la pintura, tal es bastante cézannesco. Los experimentos formales y las innovaciones que Picasso iba a emprender y que desembocarían en un lenguaje cubista plenamente desarrollado, eran demasiado novedosas, demasiado complejas y absorbentes para llevarse a cabo en el marco de composiciones con múltiples figuras. Es por ello por lo que durante los seis años siguientes, tanto Picasso como Braque centraron su atención en las composiciones de una sola figura, en las naturalezas muertas y, en menor medida, en los paisajes.

Pese a sentirse al principio desconcertado por *Las señoritas de Aviñón*, Braque respondió a su estímulo, en su dibujo a pluma de tres desnudos que tituló *La Femme*. La figura central en cuclillas se relaciona claramente con la de *Las señoritas*, aunque el conjunto de la composición tenga más que ver con las *Tres Mujeres*. La figura del lado izquierdo del dibujo fue desarrollada por Braque en *Bañista* o *Gran Desnudo* de 1907-1908. Se trata de un cuadro difícil de encajar en la obra de Braque, pero fue sin embargo un hito en la historia del Cubismo. La deuda con Picasso resulta obvia: el gran lienzo, la escala de la propia figura y sus deformaciones internas, los pálidos tonos rosas, marrones y grises, el tratamiento del fondo mediante grandes planos angulares; todos estos rasgos son nuevos en la obra de Braque. Pero esta obra no contiene la violencia expresionista del de Picasso. Frente a la áspera angulosidad de *Las señoritas*, la *Bañista* ha sido trabajada con ritmos curvilíneos, libres, herederos del fauvismo y de la obra contemporánea de Matisse. Su conocimiento de las nuevas posibilidades pictóricas que



Georges Braque: *Bañista* o *Gran Desnudo*. 1907-1908. Colección Alex Maguy, París.

Picasso había puesto al descubierto en *Las señoritas* y su estudio de la obra de Cézanne iban a hacer de Braque uno de los principales protagonistas de la pintura del siglo xx.

Braque se sintió lo suficientemente motivado por el ejemplo de Picasso como para llevar sus estudios de Cézanne a unas conclusiones cada vez más revolucionarias, y durante el verano de 1908 en l'Estaque, logró realizar una serie de obras completamente originales, el primer conjunto de pinturas verdaderamente cubistas. Estas controvertidas pinturas fueron expuestas en la galería de Kahnweiler de la rue Vignon, tras haber sido rechazadas por el jurado del Salón de Otoño. En una reseña de la exposición, el crítico Vauxcelles escribió: "M. Braque es un joven de sobrada audacia... alentado por el engañoso ejemplo de Picasso y Derain. Puede que también esté demasiado obsesionado con el estilo de Cézanne y con ciertos recuerdos del arte estático de los egipcios. Construye deformes muñecos metálicos espantosamente simples. Desprecia la forma, lo reduce todo, los lugares, las figuras y las casas, a complejos geométricos, a cubos". Por el contrario, Apollinaire sintió instintivamente que Braque había logrado algo importante y original, pese a que no entendiera del todo la naturaleza de su nueva orientación y no se diera cuenta de que, aunque estuviera empezando a pintar básicamente de memoria, su obra todavía se basaba en modelos directos. En su prefacio al catálogo, escribió: "No debe nada a su entorno. Su talento ha optado por evocar el crepúsculo de la realidad, y ahora se está gestando en su interior un renacimiento pictórico universal".

Si observamos la serie de paisajes pintados en L'Estaque, vemos que el color se reduce a una severa combinación de marrones, verdes pálidos y grises. En las primeras obras, aparecen ondulantes combinaciones de formas circulares que son sustituidas por una armadura pictórica angular, quebrada. En los últimos paisajes los ritmos curvos dan paso a un sistema de líneas verticales y horizontales sólo interrumpidas por las diagonales de cuarenta y cinco grados que forman los vértices de los tejados y los árboles. Se han suprimido todos los detalles y el follaje se ha reducido al mínimo para no ocultar la severidad geométrica de las casas. Estas se extienden casi hasta el límite superior del lienzo e impiden ver más allá. El carácter plano de la pintura se intensifica de-



Georges Braque: *Casas de l'Estaque.* 1908. Kunstmuseum, Berna.

bido a la total ausencia de perspectiva aérea –las casas más lejanas son si cabe más oscuras y perfiladas que la situada en primer término– y por el hecho de que a veces los contornos se rompen y las formas penetran unas en otras. No existe un punto de fuga central y de hecho, en muchas de las casas se han roto por completo todos los cánones de la perspectiva tradicional. Es evidente que estas pinturas deben mucho a Cézanne, pero Braque comienza a interpretarlo de una manera más intelectual y profunda, que le lleva a crear una pintura enteramente nueva.



Pablo Picasso: *Frutas y copa.* 1908. Colección particular, París.

No cabe duda que Picasso se sintió estimulado por las obras de l'Estaque, ya que en ellas se respondía de una manera bastante original a los retos planteados sobre el arte de Cézanne. Esto queda patente en los lienzos realizados durante las semanas que pasó en la Rue-de-Bois en otoño de 1908 y los meses posteriores en París. La influencia de Cézanne puede percibirse en la estructura general de las pinturas más elaboradas y complejas, en la técnica de pequeñas pinceladas planas, aplicadas rítmicamente, con las que se construyen las formas, así como en los recursos que Picasso utiliza para preservar la bidimensionalidad del cuadro. Por ejemplo, además de asumir el punto de vista elevado de Cézanne, Picasso a menudo prolonga los contornos de los muros o las edificaciones desde niveles o ángulos ligeramente distintos, de tal manera que aparecen a intervalos por detrás de los objetos, al fondo. Ya no existe un punto de vista único y el pintor ni siquiera se sirve de una única fuente de luz para modelar las formas. Tanto Picasso como Braque han comenzado a lograr el efecto de relieve mediante una yuxtaposición arbitraria de luces y sombras más que mediante un sombreado naturalista. Picasso restringió su paleta al uso de marrones, verdes y grises, aunque sus verdes son más brillantes y tienden a predominar más que en Braque. Las formas han sido radicalmente simplificadas: troncos tubulares de árboles, masas de follaje fuertemente estilizadas y casas cúbicas.

Más adelante, en el verano de 1909, Picasso trabajó en Horta de San Juan (Tarragona), donde consolidó los logros de los años anteriores y realizó el más importante grupo de pinturas del periodo cubista temprano. Picasso y Fernande Olivier llegaron en mayo y permanecieron allí de forma ininte-

rrumpida hasta septiembre. Las obras con figuras realizadas en Horta son importantes para la historia del Cubismo. En pinturas negroides que hemos visto hasta ahora, más escultóricas, la investigación formal partía de una división racional de la figura y del rostro en sus partes fundamentales. Más tarde, tras recibir la influencia de algunas pinturas de Cézanne, Picasso comenzó a tratar las formas sólidas de un modo más arbitrario, empírico o experimental, y a explorar las posibilidades de representarlas sin la ayuda de la perspectiva tradicional. En Horta, Picasso fusionó los dos tipos de pintura: la negroide y la cézanniana. Todas las cabezas realizadas en Horta presentan en mayor o menor medida la misma subdivisión básica en áreas claramente definidas, las formas son facetadas de una manera más compleja consiguiendo que la vista se desplace libremente de un elemento escultural a otro.



Pablo Picasso: *Fábrica en Horta de Ebro.* 1909.
Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Picasso realizó también varios paisajes en Horta de San Juan. Eliminó en ellos casi por completo los árboles y las formas naturales, y se centró en las relaciones entre bloques de edificios cúbicos y en conciliar su evidente solidez con la bidimensionalidad de la pintura. El colorido es aún más limitado que antes, estableciéndose la paleta que iba a ser habitual en años posteriores: tonos terrosos, grises y negros con algunos toques de verde pálido. En todas las pinturas, las desviaciones respecto a la perspectiva tradicional, moderadas en los anteriores paisajes, se acentúan ahora considerablemente. No sólo no existe un punto de fuga central, sino que la perspectiva, más que ser convergente, es en realidad divergente, de tal manera que las partes altas de los tejados y de los lados de los edificios son a menudo más anchas en sus límites más lejanos y parecen abrirse como un abanico hacia la superficie del cuadro. Picasso utiliza la luz de manera completamente arbitraria: claros y sombras se oponen entre sí con el único objetivo de acentuar el carácter incisivo de los contornos y lograr un efecto de relieve más intenso. Como tampoco se utiliza la perspectiva aérea, da la impresión de que los edificios más lejanos están colocados encima y no detrás de los del primer plano.

Durante los últimos meses de 1909 y los primeros de 1910, la obra de Picasso y Braque fue haciéndose cada vez más elaborada y compleja. Para controlar el complicado conjunto de facetas o planos a que ahora se reducen las formas,



Pablo Picasso: *Joven de la mandolina.* 1910. Museum of Modern Art, Nueva York.

Picasso recurre de nuevo al uso de una consistente fuente de luz, y en muchas de estas pinturas se percibe una poderosa sensación de claroscuro. En el interior de los objetos y figuras los planos comienzan a abrirse unos a otros más ampliamente y resulta difícil diferenciarlos entre sí. La *Joven de la mandolina* (1910) es una de las pinturas cubistas más bellas y líricas. El carácter legible de este lienzo muestra de manera concluyente que, pese a que aparentemente las pinturas cubistas eran cada vez más abstractas, ambos artistas estaban todavía condicionados por la entidad material y apariencia física de los motivos representados. En el *Retrato de Wilhelm Uhde* (1910) las figuras y los objetos han llegado a fusionarse parcialmente con el entorno o con el fondo.

El cambio hacia este tipo de pintura más compleja alcanza su clímax en las naturalezas muertas que Braque pintó a finales de 1909 y a principios del año siguiente, como *Violín y paleta.* Braque parece haber encontrado la manera de moverse visualmente alrededor de cada objeto, examinando sus relaciones con los objetos circundantes desde varios puntos de vista. Al representar las superficies entre los objetos de una forma táctil y material, Braque logra fundir los objetos y el espacio en una continuidad espacial integrada por pequeños planos fluidos. Esta plasmación concreta del espacio en torno a unos objetos muy fragmentados hace que estas obras parezcan de una complejidad sin precedentes que marca el fin del primer periodo de pintura cubista.



George Braque: *Violín y paleta.* 1909. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

En el verano de 1910 el Cubismo entraba en una nueva fase marcada por la estancia de Picasso en Cadaqués. A partir de los contornos o de las principales líneas de fuerza directrices del cuerpo, Picasso articuló un sistema com-

plejo de planos abiertos y comunicantes que a veces evocaban las formas de los cuerpos y en otras ocasiones resultaban absolutamente arbitrarios. Como consecuencia de ello, el efecto de planitud de la imagen y la complejidad de las relaciones espaciales pasarían a ser infinitamente mayores en sus cuadros, llegando a convertirse lo representado en algo casi ilegible. Críticos y pintores comenzaron a preguntarse si el Cubismo debía desembocar en la abstracción. Para Picasso y Braque no había duda alguna: el Cubismo era una forma de realismo. Sin embargo, hasta la primavera de 1912 ambos trabajaron dentro de unas pautas que suponían un delicado equilibrio entre representación y abstracción.

Si Picasso se sentía insatisfecho con las pinturas de Cadaqués era probablemente porque le parecían demasiado herméticas y abstractas. La pintura cubista comenzó a hacerse mucho más personal, más humana y al mismo tiempo más libre y decorativa, aunque manteniendo la misma temática. Descubriendo su intimidad, los cubistas introdujeron en sus composiciones títulos de canciones populares, los programas de las obras de teatro a las que asistían, los paquetes de cigarrillos que fumaban o los titulares de los periódicos que leían, elementos que estaban «empapados de humanidad», como dijo Apollinaire. El deseo de los cubistas de no perder el contacto con la realidad visual explica el descontento de Picasso con sus pinturas de Cadaqués: era evidente que no podía retroceder a sus iniciales y laboriosos métodos de tratamiento formal, y que de golpe había conducido las sugerencias técnicas presentes en la obra de Braque a algo muy cercano a la abstracción total. El *Retrato de Kahnweiler*, pintado en París poco después de volver de Cadaqués a principios del otoño de 1910, debió ayudar a Picasso a solventar su problema, ya que al trabajar con un motivo individual y concreto estaba obligado a encontrar un medio de expresión menos complejo y hermético. Pese a trabajar a partir de una fotografía de su amigo y marchante, Kahnweiler recuerda que Picasso le hizo posar al menos veinte sesiones. Ciertos rasgos característicos del modelo, como sus ojos y sus manos, son reflejados con un mayor grado de naturalismo, y junto con las informaciones proporcionadas por detalles



Pablo Picasso: *Retrato de Kahnweiler.* 1910. The Art Institute, Chicago.

como un botón del abrigo, un mechón de pelo o la naturaleza muerta que aparece en un lateral, permiten la reconstrucción del motivo y de su entorno. A la izquierda del modelo puede entreverse una de las esculturas de Nueva Caledonia que poseía Picasso.

*Hombre con clarinete* (1911-1912) es una composición piramidal que nos muestra un personaje portando un instrumento musical, del que sólo podemos descifrar los signos básicos. La armadura de la imagen está construida con el ritmo de unas líneas rectas y curvas, y los colores, aplicados con una técnica neoimpresionista, se reducen a una amplia gama de ocres y grises, con los que logra asombrosos contrastes tonales y efectos pictóricos, dando a la superficie un cierto aspecto metálico. Aunque Picasso somete al personaje a una descomposición formal extrema que nos lleva a una lectura abstracta, mantiene la colocación vertical de la figura como en el retrato convencional. El instrumento quizás sea un clarinete, si bien otros especialistas lo identifican con la forma cilíndrica de una tenora, un instrumento popular de viento, de doble lengüeta, utilizado para interpretar la sardana catalana. La superficie no es homogénea y produce un efecto de textura en relieve, ya que en el centro del cuadro la pintura se acumula en pinceladas gruesas, mientras que en los bordes ha sido aplicada en capas más finas.




Georges Braque: *El Portugués*. 1911. Offentliche Kunstsammlung, Basilea.

Y mientras que Picasso se había visto obligado a reintroducir pistas en sus obras, pequeños fragmentos legibles que las hiciesen más accesibles al espectador, Braque nunca abandonó un vínculo con la realidad, ni siquiera en sus obras más abstractas. Ello resulta evidente, por ejemplo, en su bello y cristalino *Homenaje J. S. Bach* (1911), en el que no sólo las letras estarcidas y los signos gráficos nos permiten reconstruir la temática musical de la naturaleza muerta, sino que la totalidad de la pintura parece haberse convertido en una recreación de connotaciones musicales.

Si bien los métodos compositivos no cambiaron básicamente entre 1910 y 1912, en la primavera de 1911 Braque introdujo en una de sus pinturas un nuevo elemento de trascendental importancia. En una pintura titulada *El Portugués* (1911), Braque reprodujo las letras BAL y una serie de números

bajo ellas que están integradas en la composición y su única función es informar de que el objeto sobre el que están pintadas es un periódico. En un momento en que los cubistas estaban comenzando a restringir seriamente su paleta, cuando habían suprimido todos los detalles y elementos accesorios y habían deformado y fragmentado los objetos de sus pinturas hasta hacerlos a menudo irreconocibles, la inclusión de un detalle de trampantojo resulta contradictoria, casi perversa. Braque pareció darse cuenta, interesado como estaba en mantener el contacto con la realidad exterior, de que en ese momento los procedimientos cubistas sólo podían tender cada vez más a la abstracción. Algo parecido sucede con *Ma Jolie* (1911-1912) de Picasso.




Pablo Picasso: *Mujer con guitarra. Ma Jolie.* 1911-1912. Museum of Modern Art, Nueva York.

La introducción de letras y elementos que remitían a la realidad derivó irremediablemente en la invención del *collage*, inaugurando lo que iba a ser uno de los principales hitos de la historia del arte del siglo XX. A principios de 1912, Picasso pintó una *Naturaleza muerta con silla de rejilla* en la que incorporó un trozo de hule cuyo estampado imitaba la rejilla de una silla. Éste fue el primer collage, es decir, la primera pintura en cuya superficie se aplicaron objetos o materiales inhabituales. En otra naturaleza muerta del mismo periodo Picasso introdujo un sello de correos y a principios de 1913 trabajaba con tiras de tela, trocitos de papel e incluso a veces pequeñas piezas de hojalata o plancha de cinc.




Pablo Picasso: *Naturaleza muerta con silla de rejilla.* 1912. Musée Picasso, París.

Mientras tanto, en septiembre de 1912, Braque había creado el primer *papier collé*, un dibujo titulado *Compotier et Verre* en el que pegó tres piezas de papel pintado estampadas a imitación de la madera. La invención del *collage* supuso el golpe más violento atestado hasta en-

tonces a la pintura tradicional, y particularmente a la idealizada concepción romántica de la obra de arte como expresión no sólo de la destreza técnica sino también de una especie de belleza absoluta. Ahora los pintores cubistas construían obras de arte a partir fragmentos de materias desechables habitualmente considerados carentes de valor estético y sin la menor utilidad. Y la invención del *collage* era, en gran medida, una rebelión contra la destreza en el manejo del pincel y otras formas de habilidad técnica. Un objeto real se convertía en un elemento plástico. La pintura se convierte en un elemento abstracto, que solamente opera en relación con el juego de sus propias leyes, mientras que el objeto integrado proporciona una referencia de una realidad concreta. La integración de letras y números, la presencia de un fragmento o del título de un periódico, son referencias "figurativas", identificables que aseguran la representación en el cuadro sin alterar la planimetría de la composición.




Georges Braque: *Violín y pipa.* 1913-1914. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

Ya desde finales de 1911 había comenzado a aparecer en la obra tanto de Braque como de Picasso pequeños toques de color que, con un evidente valor decorativo, no interferían en los efectos espaciales y formales ni alteraban básicamente la sobriedad general de las pinturas. Progresivamente estas pequeñas áreas de color se hacen más evidentes y comienza a adquirir mayor importancia, al tiempo que se percibe un cambio hacia una pintura más clara y explícita. Al mismo tiempo que reintroducían el color en sus pinturas, Picasso y Braque comenzaron a experimentar con una amplia gama de nuevos

materiales, con objeto de intensificar las cualidades táctiles de sus lienzos y producir un efecto de variedad y riqueza matérica. Para ello se sirven de arena o yeso que casi producen un efecto de bajorrelieve. En muchas de las pinturas de Braque de 1913, las formas son realzadas mediante el uso de yeso mezclado con pintura al óleo blanca. Ambos pintores aplicaban tiras de papel empapado en pintura sobre sus lienzos. Braque se sentía fascinado por las propiedades físicas de los distintos medios y por la forma en que las cualidades de los colores cambiaban al mezclarlos.

En 1914 ya estaban establecidos definitivamente los principios del Cubismo de Picasso y Braque. La carrera de este último fue interrumpida por la guerra y en 1917, cuando volvió a su vida normal, comenzó a servirse de sus anteriores descubrimientos para lograr un estilo completamente personal. Picasso continuó pintando durante la guerra, pero rompió con la unidad estilística y la continuidad del periodo anterior. A partir de 1920 sus obras cubistas se entremezclan con dibujos y pinturas naturalistas o con lienzos en los que emplea distintos tipos de configuraciones y distorsiones.

## Juan Gris y el orden de la pintura

Las experiencias de Picasso y Braque crearon un nuevo lenguaje de vanguardia al que no tardaron en incorporarse otros artistas. En la temprana fecha de 1911, antes de que una masa de seguidores se sintiera atraída por las formas cubistas, Juan Gris (1887-1927) –pseudónimo de José Victoriano González Pérez– se sumó a la trayectoria experimental de Picasso y Braque. El español se incorporó al Cubismo desprovisto de una actitud experimental. Su intención fue estructurarlo y someterlo a una sistematización que articulase un *orden cubista*. El Cubismo fue más interesante para Juan Gris como sistema lógico e intelectual que como método experimental. Cuando Gris llegó a París en 1906 los preparativos de la aventura cubista se hallaban en plena efervescencia. Vázquez Díaz, a quien ya había conocido en Madrid, le llevó al Bateau Lavoir de la calle Ravignan, donde pudo entrar en contacto con Picasso y los principales artistas, escritores y críticos de la vanguardia como Apollinaire, Max Jacob, André Salmón o Maurice Raynal y marchantes como Kahnweiler.

En sus obras cubistas iniciales Juan Gris se muestra como un pintor preocupado por desarrollar una concepción de la imagen legible e identificable. Pero pronto su pintura se orientó por unos caminos mucho más intelectualizados: construir una concepción científica de la pintura moderna en la que el orden sea el fundamento del cuadro. En el verano de 1913 Gris estuvo con Picasso en Céret y decidió dar una nueva orientación a su pintura mucho más en sintonía con las experiencias de este pintor y de Braque. Gris inició entonces una trayectoria mucho más rigurosa y científica en la que abandonó todo



Juan Gris: *El fumador (Frank Haviland)*. 1913. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

componente empírico para centrarse en una concepción profundamente racionalista y en un proceso determinado por la idea y la teoría, como se aprecia en *El fumador (Frank Haviland)* (1913). En las pinturas realizadas entre 1915 y 1920, Gris descubrió su gama de color característica: verde, burdeos, azul y crema salpicados de toques españoles en amarillo y rojo. Su búsqueda de formas más condensadas le llevó de manera progresiva a formas más simplificadas dominadas por curvas y líneas rectas. En sus *collages*, las materias retienen sus identidades de origen: un trozo de periódico sigue representando lo mismo en el cuadro, mientras los papeles jaspeados se utilizan para los tableros de mesas de mármol y los papeles que imitan madera para las paredes de este material.

Gris establecía un claro distanciamiento entre la experiencia que conforma la pintura y la idea que puede conformarse a través de la experiencia. Como decía en 1921: "Trabajo con los elementos del intelecto, con la imaginación. Intento hacer concreto lo que es abstracto. Procedo de lo general a lo particular, con lo que quiero decir que comienzo con una abstracción para llegar a un hecho real". Desde la afirmación radical de los valores de orden y geometría, Gris acomete una sistematización que convierte la experiencia empírica en la construcción de un código. Gris actúa como un arquitecto: primero es la idea la que se plasma en el proyecto y después la construcción del edificio planteado como una unidad sometida a un estricto control del intelecto. Se trata de una consideración que afecta plenamente al problema de la pintura y el tema. Para Gris al tema solamente se accede desde la interpretación en la que late siempre la idea previa de la que el artista partió para la realización de la pintura.

Juan Gris mantuvo una actitud a contracorriente con respecto de muchos de los supuestos de la vanguardia. Se comportó como el protagonista de una acción encaminada a devolver a la pintura, en el sentido más amplio, su elevada condición académica desvirtuada por los academicismos ramplones del siglo XIX. A ello se refería el propio pintor, en una conferencia pronunciada el 15 de mayo de 1924 con el título *De las posibilidades de la pintura*, pronun-

ciada ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de la Sorbona y cuya publicación ese mismo año en la revista *Trasatlantic Review* y la española *Alfar*, haría que tuviese una gran resonancia. Gris decía: "No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadros: no se hará pintura si la idea de pintura no existe *a priori*. Es necesario, pues, intentar saber en qué consiste la pintura y cuál es su fuente".

A Juan Gris le inquietaba la irrefrenable disparidad de la pintura moderna al contemplar que el resultado de una experiencia dejaba de ser un elemento permanente para ser rápidamente desechado por la aparición de un nuevo hallazgo. Percibía cómo el arte se alejaba cada vez más de crear un estilo contemporáneo. Y a Gris le preocupaba el valor de lo permanente frente a los vertiginosos procesos de cambio. Gris no quería realizar con los planteamientos del Cubismo una experiencia más. Intentaba crear un lenguaje que se convirtiera en el estilo moderno. Especialmente a raíz de sus experiencias acometidas partir de 1913 en que se planteó configurar una síntesis precisa y normativa capaz de convertirse en el estilo moderno.

Algunas obras de Gris de los años veinte, como *Guitarra delante del Mar* (1925), revelan cómo la orientación experimental del Cubismo ha sido desplazada por una sistemática codificación de sus principios. Esta obra fue pintada el mismo año que se celebró en París la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes*, de la que arranca el *Art Déco*. Se trata de una tendencia en la que una modernidad moderada con intensas derivaciones del Cubismo se proyectaba como un estilo universal, presenta también una simplificada reducción de los componentes cubistas traducidos a un lenguaje normalizado y repetible debido a que la experimentación se ha traducido en estilo.

La actitud de Gris, con su preocupación por sistematizar, definir y establecer unos principios permanentes y una práctica de la pintura planteada desde una idea previa, era todo lo contrario de la que mantenía Picasso, que decía con respecto a su etapa cubista: "Cuando hicimos Cubismo no teníamos la menor intención de hacer Cubismo, sino de expresar lo que estaba en nosotros". Fue Gris quien sistematizó el Cubismo hasta convertirlo en un estilo para el cual era imprescindible ordenar, estructurar y codificar los elementos del lenguaje.

## El Cubismo de experiencia a lenguaje

En el Cubismo fueron muchos los artistas que se fueron incorporando al grupo. Lo que había surgido como una marcha en solitario de Picasso y Braque, pronto pasó a ser un movimiento con un número importante de representantes. La historia del Cubismo como movimiento comienza en 1910

con la participación de varios artistas que se profesan cubistas en el Salon des Indepéndants y el Salón de Otoño que se celebran entre 1910 y 1914. En el Salon des Indepéndants un grupo de artistas entre los que se encontraban Gleizes, Metzinger, Delaunay y Léger expresaron su descontento por la manera en que se habían colgado sus obras en la edición anterior del certamen, obteniendo una sala aparte para ellos que causó un gran escándalo en la crítica. En una nueva edición del Salon des Indepéndants llenaron varias salas, lo que supuso el triunfo del movimiento y la atención de los críticos.

En 1913 Guillaume Apollinaire publicaba *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (*Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*), donde además de una breve reflexión sobre la corriente, glosaba la obra de los cubistas activos: Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger (1883-1956), Albert Gleizes (1881-1953), Marie Laurencin (1883-1956), Juan Gris, Fernand Léger (1881-1955), Francis Picabia (1879-1953), Marcel Duchamp (1887-1968) y Raymond Duchamp-Villon (1876-1918). Eran artistas de procedencias y formaciones dispares, algunos de ellos junto con otros que no hemos mencionado formarían parte de otros movimientos como el *Cubismo órfico* o el *Purismo*.

Jean Metzinger es un artista muy representativo de la complejidad a la que el Cubismo podía llegar como muestran obras como *La pluma amarilla* (1912), una figuración identificable sometida a una geometrización rítmica. Cuando el artista inserta fragmentos del tema naturalistamente reflejados en el interior abstracto enrejado, el resultado se parece más a una mera cubificación que a una invención propia como hicieron Picasso o Braque. En 1912 Metzinger publicó con Albert Gleizes el libro *Du Cubisme*, que puede considerarse el primer escrito teórico en el que se analiza esta corriente, ya que se adelantó unos meses al libro de Apollinaire. Resulta indicativo del interés existente por el arte nuevo que llegasen a aparecer quince ediciones de *Du Cubisme* y que fuera publicado en inglés un año después.

En octubre de 1912 tuvo lugar otra importante manifestación cubista cuando el llamado *Grupo de Puteaux* organizó el Salon de la Section d'Or en la Galería La Boétie de París. Aunque Picasso y Braque no participaron, sí lo hicieron figuras tan conocidas como Gleizes, Metzinger, Léger o Picabia. El grupo solía reunirse de manera irregular en los estudios de Jacques Villon (1877-1968) y su hermano Raymond Duchamp-Villon en el suburbio parisino de Puteaux. También acudía el hermano pequeño de éstos Marcel Duchamp (1877-1968), cuyo *Desnudo bajando una escalera* (1912) suponía una ruptura tan radical con las pinturas seminaturalistas de los otros, que tuvo que retirarlo del Salon des Indepéndants de ese año ante las protestas de veteranos cubistas. Con la intención de presentar su obra sin prejuicios y mejor de lo que lo harían en estos salones, el grupo de Puteaux decidió organizar su propia exposición. El título de Section d'Or expresaba su descontento con el término heterogéneo y vacío de significado de Cubismo y reflejaba sus intereses científicos y matemáticos. Había poco de científico en su obra de estos

años y desde luego los artistas no planteaban sus obras de acuerdo con la proporción matemática conocida como sección áurea, pero Villon utilizaba a veces una cuadrícula para realizar sus obras, como vemos en *Naturaleza muerta (La Table servie)* (1912-1913). Este interés matemático queda más patente en sus series de *Perspectivas de color*, de comienzos de 1920, uno de los primeros ejemplos de pintura no objetiva realizados por un artista francés.

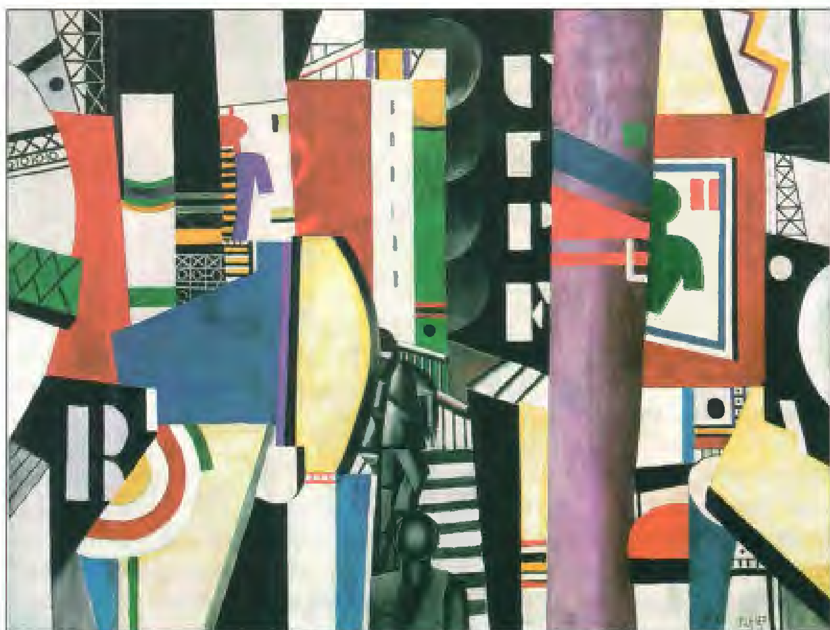


Marcel Duchamp: *Desnudo bajando una escalera nº 2.* 1912-1913. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

La mayoría de la pintura y escultura expuesta en el Salón de la Section d'Or no era muy diferente de la que se había visto en París un par de años antes. Pero si por algo se recordará este Salón será por la presentación de una obra que cambió el devenir no sólo del Cubismo, sino del arte moderno. En la segunda versión de su *Desnudo bajando una escalera nº 2* (1912-1913), Marcel Duchamp reduce la figura femenina aún reconocible de la primera versión a una secuencia de planos rectos y curvados que se multiplican paralelamente. No está representando una figura en movimiento, sino el movimiento de una figura bajando en diagonal la superficie del cuadro. Como hicieran Braque y Picasso, Duchamp emplea una paleta monocromática de tonos marrones y cobres que no hacen sino acentuar la mecánica del movimiento. El parecido con la pintura futurista que veremos a continuación parece ser casual, ya que esta obra se terminó poco antes de la primera exposición futurista celebrada en París en 1912. En distintas ocasiones Duchamp había manifestado su interés por el cine y la cronofotografía, que mostraban las fases sucesivas de un movimiento continuo. Fue una obra llamada a tener un gran impacto, concretamente en Estados Unidos donde se expuso en el Armory Show de Nueva York en 1913, y supuso un punto de ruptura hacia la modernidad. En esta obra Duchamp se halla integrado aún en la concepción tradicional y convencional del cuadro que abandonará para desarrollar una nueva experiencia revolucionaria en torno a la esencia del objeto artístico.

Fernand Léger es considerado junto con Braque y Picasso como uno de los cubistas más importantes, aunque a primera vista sus pinturas no parezcan técnicamente cubistas. Léger supo aprovechar las posibilidades suministradas por el nuevo lenguaje para desarrollar nuevas concepciones plásticas, el Cubismo no fue para él un ámbito en el que hallar un campo de experimenta-

ción permanente sino sólo un punto de partida. Con un concepto nuevo de la representación como es el Cubismo, Léger se centró en una pintura que tiene en la mecanización su argumento y su temática. El propio pintor señalaba, a este respecto, como "...para la inspiración del artista actual, una nube, una máquina o un árbol son elementos que tienen el mismo interés que los personajes o los rostros. A partir de aquí nuevos cuadros, grandes composiciones, podrían realizarse bajo un ángulo visual completamente diferente"[1]. En su preocupación por las cualidades de los objetos reales, prefiriendo aquellos que eran precisos, lógicos, sencillos, claros y definidos; encontró que las formas mecánicas y las formas producidas en serie por las máquinas modernas tenían una belleza intrínseca y absoluta porque eran independientes de valores sentimentales o descriptivos.



Fernand Léger: *La ciudad.* 1919. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Su obra de gran formato *La ciudad* (1919) está realizada con la técnica del Cubismo sintético a base de planos superpuestos fuertemente coloreados que se encuentran y se cruzan, pero sin penetrar unos dentro de otros. La figura aparece en ocasiones en sus composiciones no sin un cierto sentido del humor, como seres mecanizados, como sucede en *El almuerzo* (1921). Unos

---

[1] La cita proviene de una conferencia que Fernand Léger pronunció en el Collège de France en 1923 titulada "La estética de las máquinas: los objetos manufacturados, el artesano y el artista". El texto se publicó en la revista inglesa *The Little Review*, vol IX, núm. 3, 1925, págs. 15-19.

seres que son, en un mundo mecanizado, una prolongación de la máquina. En sus cuadros los volúmenes permanecen y no se disuelven en una rígida planimetría. Los objetos, con sus volúmenes claramente representados, abren un camino que será el motivo principal de su pintura. *Mujeres en un interior* (1922) trata a las figuras como objetos mecánicos propios de una civilización mecanizada. Lo hace, sin embargo, como un hecho natural, no como una consecuencia traumática, como una mecanización humanizada a la que, con un aparente sentido *naïf*, trata con una ironía entrañable.

Paralelamente al desarrollo de estas tendencias surgieron otras que también tomaron como punto de partida el Cubismo. El interés por el color, que había sido rechazado por los cubistas ortodoxos, llevó a Robert Delaunay (1885-1941) a crear las primeras pinturas completamente abstractas realizadas por un artista francés. *La Torre Eiffel* de 1910 es la prueba de que su maestría en la fragmentación cubista es casi tan adelantada a la que realizaban entonces Braque o Picasso. Esta pintura es la primera de una serie que nos ofrece un dramático y agitado despliegue de formas en el espacio, al mismo tiempo que las paredes fragmentadas de las casas cercanas parecen derrumbarse antes las energías liberadas por el monumento. Delaunay muestra su atracción por la vida de la ciudad, su fascinación por la altura y el movimiento aéreo. La Torre Eiffel apareció en otras obras, como en *Homenaje a Blériot* (1914), donde parece visualizarse desde un avión en una obra que rememora el primer vuelo a través del Canal de la Mancha.

El color se convierte en la principal preocupación de Delaunay, que estudia la obra de Seurat o Signac y las teorías del color del siglo XIX, entre ellas la *Ley de Chevreul* sobre el contraste simultáneo de los colores que le hizo denominar su obra como



Fernand Léger: *Figuras en un interior.* 1922. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.



Robert Delaunay: *La Torre Eiffel.* 1910. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



Robert Delaunay: *Homenaje a Blériot.* 1914. Kunstmuseum Basel, Basilea.

"simultanéisme". Su idea era crear efectos de retracción y movimiento únicamente a través de contrastes de colores. "El color es forma y tema –decía– es el único tema que se desarrolla y se transforma por sí mismo, con independencia de cualquier análisis, psicológico o no. El color es una función en sí mismo"[2]. Su descubrimiento de las propiedades del color se materializa en su serie de *Ventanas* que realiza a partir de 1910. En ellas nos ofrece un mosaico neimpresionista de pequeños cuadros coloreados aplicado a una rejilla cubista de planos cuadrados y triangulares más grandes. En 1912 sus *Ventanas simultáneas* son un paso adelante en el que apenas puede distinguirse la arquitectura de la ciudad. La rueda de colores, motivo que emplea Delaunay en su primera pintura completa e intencionadamente abstracta, es una de las invenciones más originales de Delaunay, que llega a convertirse en una obsesión. Se trata de telas circulares que presentan varias franjas concéntricas de colores en una progresión de colores primarios y complementarios hacia el centro.

Apollinaire es el primero en describir estas pinturas de Delaunay y otras de Léger, Picabia y Duchamp como "órficas", ya que compartían una tendencia hacia la abstracción en las que veía analogías con el arte abstracto en música. Durante una conferencia pronunciada en el Salón de la Section d'Or en octubre de 1912, Apollinaire había distinguido cuatro categorías del Cubismo: científica, física, órfica e instintiva. Este término hoy sólo podría aplicarse a Delaunay, ya que "las obras del artista órfico tienen que dar, simultáneamente, un placer puramente estético, una estructura evidente en sí misma y un significado sublime, es decir, un tema. Esto es arte puro"[3]. En todo caso, estas categorías no se emplean en la actualidad y más allá del orfismo se nos antoja muy complicada la adhesión de cada uno de los artistas cubistas a una u otra denominación.

Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) representó un papel fundamental en el desarrollo del orfismo a través de su pintura pero también de su incursión en el campo del diseño de moda, tejidos y libros. De origen ucraniano, conoció

---

[2] Cita de Robert Delaunay tomada del texto "Notes sur le développement de la peinture de Robert Delaunay", en FRANCASTEL, Pierre: *Du Cubisme à l'art abstract*. París, 1967, pág. 67.

[3] Golding, John: *El Cubismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, págs. 35-37.

a Delaunay gracias a su primer marido, el marchante alemán Wilhelm Uhde, que le presentó Picasso y Braque. A partir de su segundo matrimonio con Delaunay, establecieron un intercambio artístico constante, compartiendo su interés por las teorías del color de Chevreul, como vemos en su serie no figurativa *Contrastes simultáneos* (1913). Nadie discute el papel desempeñado por Delaunay en la creación de una pintura no-objetiva, una importancia de la que ya disfrutó en vida. Una de sus *Ventanas* fue expuesta en Múnich por *Der Blaue Reiter* y los miembros del grupo acudieron a él en busca de consejo, mientras que la influencia de sus ruedas de color puede verse en la obra de Kandinsky después de 1920.



Sonia Delaunay-Terk: *Prismas eléctricos.* 1914. Centre Georges Pompidou, París.

## La escultura cubista

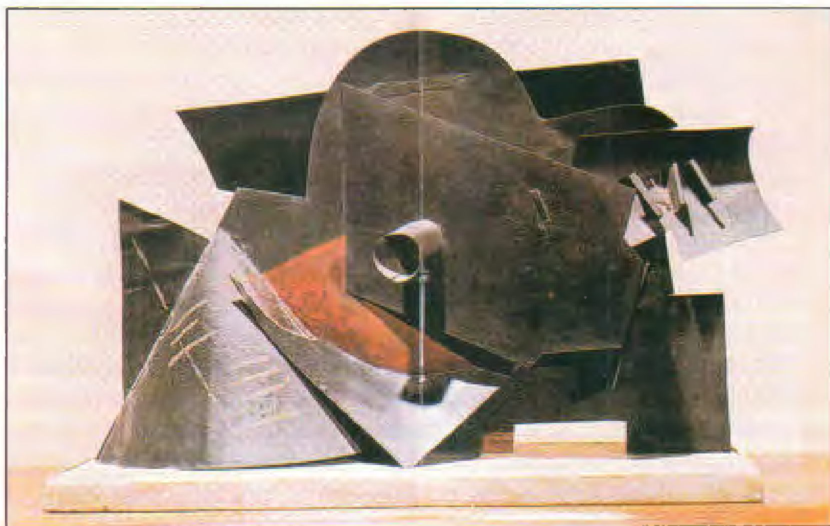
La renovación de la escultura no se inició a través de un movimiento o una tendencia, sino de acciones individuales y experiencias en solitario en sintonía con las tendencias protagonizadas por los pintores. Lo cual no supone que la escultura siguiera una trayectoria arrastrada por las experiencias de la pintura sino que, por su carácter específico, siguió una trayectoria independiente. En una tendencia como el Cubismo, la escultura tuvo forzosamente que seguir una trayectoria autónoma debido a que la escultura es un arte tridimensional con un volumen y una materia situadas en el espacio. Sin embargo, la escultura y el Cubismo fueron artes interrelacionadas. La influencia de la escultura negra en la génesis del Cubismo es innegable. Por otra parte la eliminación de la perspectiva, de la profundidad del cuadro y su concepción como un objeto plano y la reducción del color en la pintura establecía una relación nueva, casi una identidad entre pintura y escultura. Picasso había dado el primer paso en 1909 con su *Cabeza de mujer*, que no resultaba tan osada como sus pinturas de aquella época. Pero en *El vaso de asenjo* de 1914, penetra en la superficie para que el volumen interior pudiera ser visto y tocado. Al igual que hiciera en el *collage*, Picasso utiliza materiales reales en tres dimensiones, estableciendo a menudo juegos visuales. Sus guitarras y violines realizados en finas hojas metálicas de entre 1912 y 1914 se nos antojan más como un bajorrelieve que como una escultura, ya que pueden contemplarse sólo desde un punto de vista. Parecen no tan-



Pablo Picasso: *Vaso de asenjo.* 1914.
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

to imágenes de objetos preexistentes como proyecciones tridimensionales de los modelos planos que vemos en la pintura.

Henri Laurens (1885-1954) fue el escultor francés que en su madurez artística consiguió realizar en sus obras una transposición del espacio bidimensional de la pintura cubista al tridimensional propio de la escultura. En 1911 conoce a Braque que, al parecer, le enseña algunas construcciones en papel, y en 1912 expone en el Salón de la Section d'Or. Su primera escultura en la que utiliza distintos materiales a la manera de un *collage* data de 1913. Durante los siguientes años realiza muchas composiciones, en su mayoría naturalezas muertas, en las que compone objetos habituales en la pintura cubista como botellas, vasos o frutas, que realiza en madera pintada y chapas de metal. Después de 1920 Laurens abandona estas superficies pintadas por un trabajo escultórico más convencional



Henri Laurens: *La guitarra.* c. 1914. Colección particular, París.

en madera y piedra, descartando a partir de 1925 los procedimientos abstractos del Cubismo en favor de un estilo figurativo.

El ucraniano Alexander Archipenko (1887-1964) llegó a París en 1909 a tiempo para incorporarse al Cubismo. En sus primeras obras alternaba un tratamiento simplificado y elegante del desnudo femenino con un estilo tosco y primitivo, dejando entrever su interés por el arte egipcio o africano. Su escultura cubista más conocida es *El combate de boxeo* (1913), en la que la acción física se transforma en abstracción y se reduce al choque de formas cilíndricas. En *Andando* (1912) Archipenko representa una figura femenina emprendiendo a andar, en una postura que recuerda a la escultura que hiciera Boccioni al año siguiente, presentando superficies cóncavas y convexas interconectadas. Los espacios vacíos aparecen en la cabeza y el tronco, ofreciéndonos una escultura en la que el hueco adquiere una forma y estructura propias. En 1912 Archipenko crea su primera escultura mediante ensamblaje de materiales –*Medrano 1*– que lamentablemente se encuentra en paradero desconocido. Utiliza fragmentos de espejo, anticipando los montajes dadaístas, así como materiales de toda índole.

El prematuro fallecimiento en la guerra de Raymond Duchamp-Villon nos impide ver el verdadero alcance de sus aportaciones renovadoras en el campo de la escultura. Se propuso traducir la representación escultórica en un objeto con formas autónomas y validas en sí mismas, renunciando a los principios tradicionales de la pieza escultórica. En *El caballo* (1914) crea una imagen en la que las energías vitales del animal se encarnan en elementos mecánicos, representando la concentración de fuerzas y las tensiones musculares liberadas por un caballo que salta.



Raymond Duchamp-Villon: *El caballo*. 1914. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

Jacques Lipchitz (1891-1973) llegó a París en 1909, convirtiéndose al Cubismo y visitando asiduamente el Louvre, donde se interesa por el arte primitivo y arcaico. A partir de 1914 se incorpora al Cubismo y crea la original *Bañista* (1915), una figura aplanada en una serie de rectángulos superpuestos con una notable influencia de la escultura africana. Su encuentro con Juan Gris en 1916 le hizo profundizar en las referencias cubistas, realizando relieves de piedra coloreados con temas de naturalezas muertas cubistas. En 1925 Lipchitz realizó la primera de sus

"transparencias", pequeñas figuras de bronce fundido realizadas a partir de trozos de cartón cortado y doblado con forma de músicos y figuras de carnaval. El volumen se representa a partir de espacios vacíos ligeramente definidos por finas tiras de metal. Lipchitz abre el interior de sus bronces y revela sus volúmenes interiores, convirtiendo la manipulación cubista de planos en el espacio en un modo de expresión más personal.

## El Futurismo italiano: la rebeldía de lo veloz

Como hemos visto, el Cubismo experimentó un auge extraordinario en París en las primeras décadas del siglo XX, pero fue además el punto de arranque no sólo de opciones artísticas personales, sino también de corrientes concretas como el Futurismo. En el desarrollo de las primeras vanguardias, frente a la experimentación empírica y racional de tendencias como el Cubismo, se produjo una exaltación entusiasta de lo irracional y el enfrentamiento a cualquier tipo de norma o de principio establecido. Los futuristas se plantean una acción rebelde y escandalosa basándose en una creencia y una fe ciegas en el progreso, la técnica y, derivado de ésta, el vértigo de la velocidad. El Futurismo fue una tendencia dinámica, un arte veloz, que todo lo basaba en la captación y exaltación febril del movimiento y de la acción. El movimiento hunde sus raíces en la ideología anarquista pero va mucho más allá. Sus proclamas en forma de manifiestos tienen el contenido y la forma de manifestarse propia de un panfleto político iniciando una práctica que se repetirá a lo largo del arte del siglo XX. En ellos los futuristas expresaron un pensamiento claramente precursor del fascismo que unos años después dominará Italia.

Tan sólo siete años separan la publicación del *Primer Manifiesto Futurista* de la extinción del movimiento en 1916, que en un periodo tan corto se convirtió en un fenómeno internacional. El 20 de febrero de 1909 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publicaba en las páginas del diario parisino *Le Figaro* el *Primer Manifiesto Futurista*. Se trataba de un manifiesto literario que, en un estilo pomposo, pedía la abolición del culto y de la cultura del pasado italiano, así como la creación de una nueva sociedad y un nuevo arte basado en la velocidad, elemento dinámico fundamental en la vida moderna. Su programa se distinguía por el nacionalismo extremo y de expansión colonial y una profunda identidad política, ética y social: "Queremos glorificar la Guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer".

Para comprender el fenómeno del Futurismo italiano hay que tener en cuenta diversos factores que explican su aparición. En primer lugar, que surge en el marco de un arraigado conservadurismo artístico, ya que es la primera tendencia de vanguardia que irrumpe en el panorama artístico italiano, un

país saturado de tradiciones artísticas clasicistas que fueron modelo de infinitos academicismos. El Futurismo irrumpe en ese ambiente conservador en el que habían aparecido los destellos de un cierto progresismo. En ese ambiente aparecía forzosamente como una tendencia agresiva, máxime cuando entre sus ideales figuraba en primer término el de la agresividad y la provocación derivados del deslumbramiento producido por un nuevo mito: el progreso. El Primer Manifiesto proclamaba: "Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras, con la carrocería adornada de grandes tubos como sierpes de explosivo aliento, un coche rugiendo, que parece correr como una ametralladora, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*".

Los futuristas irrumpieron en el panorama italiano con una fuerza desaforada cargada de escándalos y reafirmaron su presencia a través de la proclamación ostentosa y provocadora de su condición vanguardista. Junto a las manifestaciones artísticas desarrollaron una intensa actividad propagandística a través de panfletos, mítines, proclamas, *performances*, para difundir sus ideas. Era un fenómeno que traspasaba los usos artísticos habituales y que se servía para su propaganda y difusión de formas propias de la acción política. Una actitud en la que la repulsa de la tradición se conjugaba con el odio político al pasado: "¡Adelante los buenos incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Quemad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas! ¡Destruid el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Que naden aquí y allá los lienzos gloriosos! ¡Mano a las piquetas y a los martillos! ¡Sovacad los cimientos de las ciudades venerables!"[4]. Se trataba de un planteamiento consistente en identificar vanguardia artística con vanguardia política, lo que explica que el Futurismo no fuera solamente un movimiento pictórico sino algo de más amplio alcance logrando un desarrollo intenso en otros campos como la escultura, la poesía, el teatro, la música y la arquitectura a través de las propuestas de Antonio Sant'Elia.

Muchas de las actitudes radicales del Futurismo, especialmente las contenidas en sus escritos y manifiestos, fueron consecuencia de un voluntarismo más utópico que real. En este sentido existió una clara contradicción entre la definición teórica de sus planteamientos y el desarrollo real de los mismos. Los futuristas proclamaban la destrucción del culto al pasado y de cualquier relación con la historia y la tradición. Sin embargo, la mayoría de sus realizaciones estuvieron sujetas a una concepción tradicional del cuadro y a técnicas y procedimientos pictóricos derivados del postimpresionismo. Sin embargo, en lo que los futuristas fueron innovadores fue en la concepción de la representación del movimiento. Si el Cubismo planteó la captación simultánea del objeto, los futuristas se orientaron a la representación de los distintos estados de una figura en movimiento. Procedimientos como la interpretación cubista

---

[4] *Primer Manifiesto futurista* (1909), en F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona Ediciones del Cotal, 1978, p.133.

de plano y la proyección simultánea de los múltiples aspectos de un objeto, podían servir para los propósitos de los futuristas.

Tras un primer manifiesto en el mes de febrero, el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* fue publicado en abril de 1910 con la firma de Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) y Gino Severini (1883-1966). El texto contenía llamativos principios generales, ataques al pasado y un lenguaje insultante, pero carecía de método práctico. Proclamaban su derecho "a exaltar cualquier tipo de originalidad por audaz o incluso violenta que fuera" y "a interpretar y glorificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por las victorias de la ciencia".

Cuando Umberto Boccioni, que había estudiado con Balla en Roma, se instala en Milán en 1907 lo hace con la voluntad de aprovechar la vida dinámica de la ciudad industrial más importante de Italia. En su primera pintura futurista de gran formato, *La ciudad que se levanta* (1910), las energías liberadas por la expansión urbanística de Milán están representadas por grandes caballos que simbolizan el desarrollo y el trabajo de la gran ciudad, que levanta sus andamios y construcciones al fondo. Esta obra, junto con otras de Boccioni, Carrà, Balla y Russolo, fue exhibida en la Mostra d'Arte Libera de Milán en mayo de 1911, la primera exposición que mostró obras futuristas. *El funeral del anarquista Galli* (1910-1911) de Carlo Carrà nos ofrece un aspecto más dramático representando las manifestaciones que tuvieron lugar tras la huelga general de 1904. Los efectos de la luz atraviesan la agitación violenta



Umberto Boccioni: *La ciudad que se levanta.* 1910.
Museum of Modern Art, Nueva York.

representada mediante la reiteración de las formas, en una obra que demuestra su conocimiento del Cubismo. La *Revuelta* (1911) de Luigi Russolo incorpora el principio futurista de las líneas de fuerza que confluyen en un punto, junto con una muchedumbre que ataca una fábrica cuyo dinamismo queda remarcado por estas líneas.

"Todas las cosas se mueven, todo corre, todo cambia con rapidez. Una figura nunca está sin moverse ante nuestros ojos, aparece y desaparece constantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como si de vibraciones se tratara en el espacio que recorre. Así un caballo a la carrera no tiene cuatro, sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares". Esta dinámica del movimiento se refleja en El *Jinete Rojo* (1913) de Carlo Carrá, que desarrolla esta captación de la simultaneidad de visiones que produce una imagen en movimiento. Sin embargo, a pesar de esta identificación con los principios, Carrá abandonó pronto las ideas futuristas e, influido por Giorgio de Chirico, pasó a realizar una pintura metafísica de hondo contenido onírico.



Carlo Carrà: *El jinete rojo.* 1913. Colección particular, Milán.

El planteamiento de los futuristas fue el mismo que la acumulación de experiencias visuales del objeto desarrollada por los cubistas, si bien se aplicaba al movimiento. Pero lo que importó a los futuristas fue lograr, a través de la captación simultánea del movimiento, un nuevo sentido de la forma y la representación. Una de las obras que hace explícita la idea de representación del



Giacomo Balla: *Dinamismo de un perro con correa*. 1912.
Museum of Modern Art, Nueva York.

movimiento de los futuristas es la que Giacomo Balla realiza en *Dinamismo de un perro con correa* (1912). Balla hace una representación literal de la idea futurista de la representación del movimiento, abandonado la concepción estática de la imagen y plasmando la visión múltiple de una figura en movimiento. Y lo mismo sucede, aunque con una concepción más abstracta relacionada con el Cubismo, en la obra de Gino Severini *Bailarina en Azul* (1912). Sin embargo, la representación se orienta no a establecer una composición surgida de la representación de las distintas visiones de la figura estática, sino de las diferentes visiones del movimiento descompuesto de la figura.

De todos los futuristas Umberto Boccioni fue quien llevó más lejos los principios futuristas no sólo en la pintura, sino también en la escultura. Las interconexiones con el Cubismo pueden verse en *La calle entra en la casa* (1911), donde Boccioni representa la ciudad de una manera muy parecida a como lo hiciera Delaunay en su serie de la Torre Eiffel. *Fuerzas en la calle* (1911) ofrece una esquematización que proporciona a la pintura un elevado grado de abstracción, es una pintura en la que las líneas de fuerza crean la referencia dinámica de una escena en permanente movimiento. Esta idea de la representación de una figura movimiento se refleja en otras obras de Boccioni como *Estados de la Mente II* (1911), donde la captación de la idea del movimiento mismo y del dinamismo aparece como protagonista de la pintura.

En su manifiesto de la escultura futurista, fechado el 11 de abril de 1912, Boccioni proclamaba "la abolición completa y absoluta de la línea finita y de

la escultura cerrada. Hay que abrir la figura e incorporarla al ambiente (...) La escultura debe dar vida a objetos mostrando su extensión en el espacio haciendo sensible, sistemática y plástica su extensión en el espacio. Nadie puede creer todavía que un objeto termina donde comienza otro ni que nuestro cuerpo no esté rodeado por cosas –una botella, automóvil, casa, un hotel, una calle– que no le corten y crucen en una arabesco de líneas curvas." En la primera exposición de sus esculturas, celebrada en la Galería La Boétie de París en junio de 1913, Boccioni presentó varias obras en las que la fragmentación pictórica bidimensional parecía trasladarse a interpretaciones tridimensionales de objetos sólidos. En su *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912), los planos del tablero de la mesa, de la bandeja o de la botella están concebidos como posiciones abstractas en el espacio, no sólo se entrecruzan sino que generan interrelaciones de manera que la botella parece desplegarse para mostrar tanto su superficie exterior como su volumen interior.



Umberto Boccioni: *Formas únicas de continuidad en el espacio*. 1913. Galleria d'Arte Moderna, Milán.

Pero fue en la obra *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) donde Boccioni logró plasmar con mayor éxito el dinamismo que sólo podía representarse con movimiento, un tema al que dedicó una serie de cuatro figuras de la que sólo queda ésta. Las superficies del cuerpo se han transformado en planos curvos que se funden unos con otros o se separan sugiriendo el movimiento subyacente. Lo que vemos no es tanto una figura descomponiéndose en abstracción, sino unos planos estáticos que simbolizan el movimiento a la manera de una acción que se presenta en una secuencia de superficies que se disuelven y renuevan constantemente. No es sólo la trayectoria de un paso de un estado de reposo a otro sino –como decía Boccioni– un intento de "fijar la forma que expresa su continuidad en el espacio"[5]. Como hemos visto, la escultura fue una de las preocupaciones fundamentales de los futuristas, ya

[5] Cita tomada del prefacio de Boccioni al catálogo de la primera exposición de sus esculturas en París en junio de 1913.

que la captación simultánea del movimiento tuvo en el desarrollo espacial de la escultura uno de sus puntos de experimentación fundamentales.

## Bibliografía

BALLA, Giacomo: *Arte y arquitectura futuristas: 1914-1918*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2002.

BOCCIONI, Umberto: *Estética y arte futuristas*. Barcelona, El Acantilado, 2004.

CLARK, T. J.: *Picasso and truth. From cubism to Guernica*. New Jersey, Princeton University Press, 2013.

DAIX, Pierre: *Diario del Cubismo*. Barcelona, Destino, 1991.

GOLDING, John: *El Cubismo*. Madrid, Alianza, 1993.

MARINETTI, Filippo Tommasso: *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona Ediciones del Cotal, 1978

PERRY, Gill; FRASCINA, Francis; y HARRISON, Charles: *Primitivismo, Cubismo y abstracción*. Madrid, Akal, 1998.

Capítulo 3

# LA NUEVA ARQUITECTURA FRENTE A LOS DELITOS DEL PASADO

*María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*

El siglo XIX había transcurrido en una búsqueda constante de la modernidad. La consecución de un estilo moderno preocupó a los arquitectos más prestigiosos que coincidieron en su rechazo del historicismo y en el descubrimiento de un lenguaje arquitectónico nuevo que rompiera con la tradición clásica.

Si tuviéramos en cuenta la frase de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*[1] (1923) "hoy la pintura ha precedido a las demás artes" llegaríamos a creer que los movimientos de vanguardia son sólo etapas en la modernidad que apenas tuvieron eco en la arquitectura o la escultura. Lo cierto es que hay una confluencia muy clara entre pintura y arquitectura en aquellas tendencias derivadas del Cubismo, la primera de ellas el purismo, que nació del manifiesto *Après le Cubisme* que redactaron Ozenfant y Le Corbusier en 1918[2].

La vanguardia aporta a la arquitectura un alejamiento de la naturaleza. Casi por evolución, la nueva lectura de la realidad pasa del impresionismo a la abstracción, de las composiciones cerradas y simétricas (factores de origen naturalista) se llega a una configuración sin adornos, desnuda, artificial y asimétrica. En arquitectura esa pérdida de la simetría es uno de los elementos más característicos, que deriva de las concepciones cubistas y neoplasticistas.

La arquitectura racionalista, la arquitectura del Movimiento Moderno, se sirvió de estos caracteres programáticos de la vanguardia para proyectar sus edificios con plantas libres y asimétricas, destinadas a atender las nuevas funciones y necesidades de la sociedad.

---

[1] LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1977, pág. 35. Hay una edición "Hacia una arquitectura" de Ediciones Apóstrofe (Madrid, 2013) que recoge los artículos publicados por Le Corbusier entre 1920 y 1925 en la revista *L'Esprit Nouveau*.

[2] Renato DE FUSCO: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, pág. 105.

No obstante a comienzos del siglo XX, lo moderno era todavía el paradigma de una sociedad que celebraba el progreso en la Exposición Internacional de París de 1900. En la muestra parisina se asistió a una glorificación del pasado, materializado en estructuras arquitectónicas de los más variados estilos y procedencias y en exposiciones de arte antiguo. En la muestra fue muy celebrado el Palacio de la Electricidad que habían construido Eugène Henard (1849-1923) y Edmond Paulin (1848-1915), que junto a la Galería de Máquinas destinada a mostrar la maquinaria más avanzada, se convirtieron en los símbolos del progreso y del triunfo de la técnica. Hay que hacer la salvedad de que la Galería de Máquinas, era la diseñada por Dutert y Contamin para la Exposición de París de 1889, junto a la Tour Eiffel. Ambas obras fueron en su momento símbolos de modernidad, triunfo de la arquitectura metálica y manifiesto del nuevo París. La Exposición de 1900 fue, como bien se ha considerado en ocasiones, la última del siglo XIX y no la primera del veinte, aunque el Art Nouveau empleado en la muestra sí fue el primer movimiento del siglo XX, un movimiento que ya había roto con el clasicismo.

En la Exposición de París también tuvo una importante presencia el hormigón armado, "le betón armé" que había patentado en 1892 François Hennebique. Era una técnica que cubría el hierro visto para evitar su corrosión y que daba a las construcciones un aspecto monolítico. Los arquitectos modernos utilizaron este material hasta lograr con él efectos expresivos.

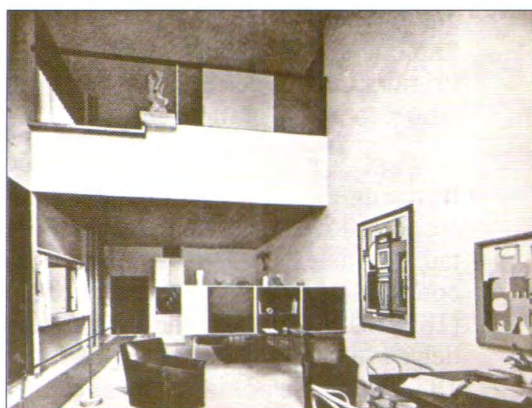
Con el Art Nouveau terminó el siglo XIX y tal como lo describió uno de sus protagonistas, Henry van de Velde, era "aquel efímero movimiento sin más leyes que su propio capricho, fue seguido... por los vacilantes comienzos



*Exposición Universal de París*. 1900. Al fondo el Palacio de la Electricidad.

de un nuevo estilo, por fin disciplinado y proporcionado, el estilo de nuestro tiempo". Pero el estilo contemporáneo ya no sería nunca algo que pudiera identificarse con el ornamento, con la decoración como concepto de estilo. El pionero de la modernidad Adolf Loos (1870-1933) había teorizado en *Ornamento y delito* (1908) sobre el concepto de moralidad en la arquitectura al asociar decoración a delito. Para Loos la grandeza de la arquitectura moderna estaba en no haber sido capaz de crear una nueva decoración.

Los nuevos materiales y su producción en serie abrieron las puertas a una arquitectura simplificada y geométrica. Sus obras ya no eran los palacios de las artes, sino que eran palacios para la industria levantados con estructuras de acero o de hormigón armado, materiales que no se habían considerado apropiados hasta entonces para la arquitectura monumental. Desde la vanguardia o desde las vivencias de figuras como Le Corbusier, las construcciones esenciales eran las viviendas, las que deberían ocupar la labor de los arquitectos. Así en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, Le Corbusier mostró un prototipo de vivienda que denominó pabellón de L'Esprit Nouveau destinado al hombre corriente[3]. Para él, como ha dejado claro en sus escritos, la razón de las convulsiones del momento era que los seres humanos estaban mal alojados. Todo ello no excluyó la existencia de una arquitectura convencional que aún miraba hacia al pasado pero sirviéndose de la técnica y los materiales que le proporcionaba la industria.



Le Corbusier: *Pabellón de L'esprit Nouveau*, 1925.

El Movimiento Moderno, que había rechazado los estilos históricos, tuvo que elaborar una tradición y crear un lenguaje formal nuevo que forzosamente casara arte y técnica y respondiera a las necesidades de la sociedad de la segunda Revolución Industrial. Sus principios se extendieron a través de lo que se ha dado en llamar Estilo Internacional, el nombre que recibió la muestra que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson habían preparado en 1931 en el Museum of Modern Art de Nueva York y cuyo folleto recogía el siguiente texto: "El concepto de estilo... ha pisado tierra firme y fructífera... El estilo de nuestro tiempo, extendido por todo el mundo, es unitario y universal, no

[3] Como en otros casos Le Corbusier estaba haciendo referencia a las nuevas concepciones arquitectónicas, su pabellón "del Espíritu Nuevo" se recogió en su obra *La casa del hombre* (1942), edición castellana, Madrid, Ed. Apóstrofe, 2013. La construcción efímera se destruyó en 1926 aunque en 1977 se levantó una réplica en Bolonia, Italia.

fragmentario y contradictorio como algunas obras de la primera generación de arquitectos modernos"[4].

## Los orígenes del urbanismo moderno

Si hay un tema que preocupó a los pioneros del Movimiento Moderno éste fue el urbanismo y la planificación del territorio. De hecho el urbanismo o el planeamiento, nació en el cambio de siglo hasta que desde los congresos del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) los arquitectos dirigidos por Le Corbusier asumieron el urbanismo como parte de la arquitectura.

La ruptura con la tradición implicaba la crítica a la ciudad decimonónica que a finales del siglo XIX era un ejemplo de hacinamiento e insalubridad. La concentración de la población en las ciudades, sobre todo después de la Primera Gran Guerra, aceleró la búsqueda de soluciones para facilitar su alojamiento en las grandes urbes.

En Europa las intervenciones decimonónicas se habían centrado en la reforma interior, el ejemplo más claro es el Plan de París del barón Haussmann, o el diseño de ensanches de diseño reticular que se podían extender a voluntad. A finales de siglo estas propuestas de ciudad burguesa se enfrentaron con modelos alternativos tales como la Ciudad-Jardín de Ebenezer Howard (1850-1928) o la Ciudad Lineal de Arturo Soria. Todavía en 1920 estaba en debate la dualidad campo-ciudad, de manera que el alemán Bruno Taut (1880-1938) clamaba por la vuelta al campo y la lucha contra la gran ciudad con una frase célebre "luz y aire para todos" que no difería en lo esencial de las teorías de Arturo Soria.

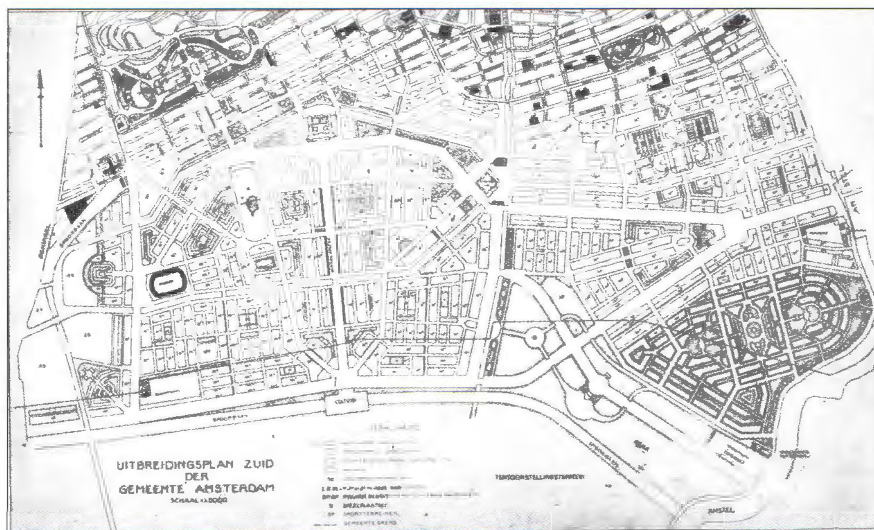
El forzoso crecimiento de las ciudades, en buena medida propiciado por el asentamiento de la industria que debía hacerse hueco en terrenos contiguos a la ciudad histórica y la necesidad de construir viviendas para los trabajadores, condujo a reflexionar sobre la mejor manera de ordenar este crecimiento. Algunas propuestas contemplaron la extensión ilimitada y regulada de la ciudad, como el proyecto para Viena que el arquitecto Otto Wagner (1841-1918) planificó y que era una continuidad del ensanche de mediados de siglo, el monumental Ring de Viena. Wagner en su publicación de 1911 *Die GroBstadt* (La Gran Ciudad) recogió la idea de un crecimiento regulado que permitiera la construcción de viviendas en la ciudad para que la capital monumental del imperio austrohúngaro no perdiera su carácter de gran metrópoli.

---

[4] El texto está recogido de la obra de Peter GÖSSEL y Gabriele LEUTHÄUSER: *Arquitectura del siglo XX*. Colonia, Ed. Taschen, 1991, pág. 175.

Otros países, por su parte, continúan procesos de expansión en las ciudades dentro de lo que había sido la práctica urbana del siglo XIX. En Ámsterdam se había ensayado un plan de expansión semejante en muchos aspectos al *Ring* de Viena, disponiendo desde 1866 de parques a lo largo del recorrido de las murallas.

En 1901 se encarga al arquitecto Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) un plan de extensión de la zona sur de la ciudad. Berlage diseñó un proyecto dentro de la tradición académica que pretendía lograr el equilibrio en la distribución de los equipamientos, la circulación y los espacios residenciales[5].




H. P. Berlage: *Plan de Amsterdam.* 1915.

El Plan de Ámsterdam Sur es una solución propiamente urbana frente a las propuestas alternativas de las ciudades-jardín. Berlage pretendió conectar la ciudad antigua con su ampliación sin introducir cesuras en el trazado, su proyecto era un elogio de la gran ciudad entendida desde la óptica europea, pero también era una apuesta para fusionar arquitectura y urbanismo.

El Plan de Ámsterdam sur se basa en tres grandes ideas: la proyección de una red viaria con grandes viales arbolados que enfatizan las perspectivas urbanas y la monumentalidad, el diseño de amplias plazas como elemento de calidad urbana y la creación de manzanas de viviendas de grandes dimensiones con huerto, patio interior, equipamientos y servicios comunitarios, incluso

[5] Nikolaus PEVSNER: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Barcelona, Ed. Destino, 1992, pág. 119. El autor insiste en el uso libre que Berlage hace de la tradición arquitectónica.

se contemplaba la inclusión de un sector de ciudad-jardín. Se proyectó en dos fases (1901-1905 y 1914-1917), pero fue ejecutado con las aportaciones de una segunda generación de arquitectos holandeses que integraron la denominada Escuela de Ámsterdam.



H.P. Berlage: *Plan de Ámsterdam. Detalle.*

En las primeras décadas del siglo XX también coexisten, al lado de propuestas vanguardistas, soluciones que tratan de remediar y resolver los problemas urbanos con visiones de futuro que no pasan del papel. En Francia arquitectos salidos de la École des Beaux-Arts, educados por tanto dentro de los dictados académicos, tuvieron una proyección internacional al hacer planes que extendieron los modelos que se diseñaban en la institución fran-

cesa. Sus esbozos son en muchos casos continuación o puntualizaciones sobre proyectos urbanos anteriores. Es el caso de Eùgene Hénard (1849-1923), funcionario desde 1882 de la oficina de los Traveaux de París que publica en ocho fascículos *Estudios sobre la transformación de París* (1902-1909) y diseña proyectos para resolver el tráfico de la gran ciudad y reorganizar sus servicios e infraestructuras. Sus observaciones sobre París, aparte de comentarios puntuales, entran en el mundo de la fantasía como refleja su plan de aprovechamiento del Campo de Marte, sede de la Exposición Universal de 1900, para aeropuerto con la Galería de Máquinas reconvertida en hangar de dirigibles. Las propuestas de circulación en la ciudad a varios niveles planteados en *Ciudades del Futuro* (1911) fue bien recibido por arquitectos más jóvenes[6].



Eugéne Henard: *Ciudades del Futuro*. 1911.

El arquitecto francés Tony Garnier (1869-1948), premio de Roma en 1899, es el enlace entre las teorías de la École des Beaux-Arts con el Movimiento Moderno. Su ciudad natal, Lyon, lugar donde desarrolló su actividad profesional, era un enclave industrial de importancia que Garnier ayudó a planificar a lo largo de los años. Cuando estaba como becario en Roma en Villa Medici remitió unos diseños de ciudad industrial (1899-1900) que presentaban la ciudad como un proyecto de arquitectura ordenado y centrado por los edificios administrativos. En el proyecto que se presentó en la Académie

[6] Paolo SICA: *Historia del urbanismo. El siglo xx.* Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1981. págs. 52 y ss.

des Beaux-Arts en París en 1904, *Cité Industrielle*, la distribución es ya más libre y el trazado regular y rectilíneo está atravesado por diagonales que le proporcionan mayor variedad.



Tony Garnier: *Cité Industrielle*. 1904.

Garnier publica su proyecto en 1917 *Une Cité Industrielle* en ciento sesenta y cinco planchas. En su plan ya ha desaparecido la teoría clasicista para abordar la ciudad como un organismo que forzosamente debe hacer frente al desarrollo de la industria. La ciudad industrial es de nueva planta adecuada para acoger a 35.000 personas, aunque está prevista la regulación de su crecimiento, al igual que el de la ciudad antigua que permanece en las proximidades.

La ciudad industrial de Garnier se sitúa a orillas de un río, sobre una meseta entre colinas, posee una planta siderúrgica alimentada por una central eléctrica que recibe la energía de una presa y su embalse. El agua del río también proporciona recursos a las explotaciones ganaderas y a los campos agrícolas. En el trazado de la ciudad se establece una especie de zonificación al separar los terrenos industriales de los destinados a usos residenciales. Las tipologías de las viviendas huyen del diseño de calles corredor, son bloques de escasa altura entre zonas verdes; aunque el trazado de las calles sea ortogonal, todo ello está comunicado por una línea de tranvías. El ferrocarril comunica la ciudad antigua con la urbe industrial en la que tienen una importante presencia los equipamientos precisos como hospitales, escuelas, museos o insti-

tuciones. Como en la teoría neoclásica, los hospitales, cementerios, mataderos y otras instalaciones, están en zonas equidistantes al núcleo central. La gran aportación de Garnier fue diseñar una ciudad moderna, con soluciones para los diferentes sectores, pero sobre todo proponer un modo de actuación que fue utilizado por arquitectos posteriores. Sus tipologías arquitectónicas están pensadas para ser construidas en hormigón armado y pretenden dar respuesta a las necesidades de la vida moderna; son una aportación más al lenguaje de la modernidad[7].



Tony Garnier: *Cité Industrielle*. 1917.

En 1923 Le Corbusier definió la propuesta de Garnier en *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura) como: "Una tentativa de ordenación y una combinación de soluciones utilitarias y de soluciones plásticas". Para él, como para otros colegas antes de la Carta de Atenas en la que los arquitectos asumieron la ordenación de la ciudad, Garnier había conseguido combinar ciudad y arquitectura con el necesario rigor científico[8].

El también arquitecto francés Léon Jaussely (1875-1933), premio de Roma al igual que Garnier, ganó el concurso para el ensanche de Barcelona que había convocado el Ayuntamiento en 1905. El Plan que fue realizado en

[7] Los dibujos de Tony Garnier están depositados en el Museo de Beaux-Arts de Lyon.

[8] La Carta de Atenas resumió las conclusiones del IV Congreso del CIAM de 1933 en Atenas aunque no fue publicada hasta 1942 por Le Corbusier.

parte, tenía el objetivo de comunicar el casco antiguo con el ensanche Cerdá y englobar los municipios cercanos. Sus propuestas de rondas de circunvalación y vías de comunicación para articular toda la ciudad, así como la importancia que le concedió a las infraestructuras viarias y al transporte, han marcado todo el desarrollo urbano de la Barcelona del siglo xx.



Antonio Sant'Elia: Imagen de *La Cittá Nuova*. 1914.

El 11 de febrero de 1909 el escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publicó en el periódico francés *Le Figaro* el primer *Manifiesto del Futurismo*, uno de los movimientos de vanguardia que tuvieron mayor resonancia en Europa. De inmediato el mensaje se extendió entre escritores y artistas, así en 1910 aparecerá el *Manifiesto de los pintores futuristas* y en 1911 el *Manifiesto de los músicos futuristas*. La postura de ruptura total de los futuristas conectó con rapidez con los sectores intelectuales por su deseo de renovar el mundo existente en los años precedentes a la Primera Guerra Mundial. Uno de los caballos de batalla de Marinetti fue la ciudad, la oposición entre un mundo en trance de desaparecer y la necesidad de hacer una "ciudad industrial y militar, que pueda dominar el mar Adriático, gran mar italiano"[9].



Antonio Sant'Elia: *La Cittá Nuova*. 1914. Central Eléctrica.

El arquitecto Antonio Sant'Elia (1888-1916), futurista que militaba en el grupo de Milán Nuove Tendenze (Nueva Tendencia), expuso en 1914 junto a otro compañero, Mario Chiattone (1891-1957), dieciseis dibujos de una ciudad nueva a los que acompañaba un manifiesto programático, *Mensaje sobre la arquitectura*. Las imágenes de Sant'Elia nos introducen en un universo fantástico en el que priman la tecnología y el progreso, una imagen urbana con calles o vías a diferentes niveles, edificios en altura con ascensores, puentes y una serie de elementos representativos de la modernidad que nos conducen a la idea de movilidad, de velocidad. No obstante la visión de Sant'Elia no tiene el propósito de ofrecer una solución a la renovación de las urbes, sino que sus dibujos de *La Cittá Nuova*, dejó cerca de 250 paisajes urbanos realizados antes se morir en la

9 La frase pertenece al manifiesto de Marinetti, Boccioni, Carrá y Russolo: *Contra Venezia passatista* (1910), citada por Paolo SICA: op. cit., pág. 96.

guerra en 1916, son la traducción plástica y fragmentada de su concepto de ciudad. Su compañero Chattone aportó arquitecturas futuristas de gran expresividad en publicaciones como *Architettura Futurista* (1919) y la mucho más convencional *Italia Nuova Architettura* (1931).

## Hacia el racionalismo. La Deustcher Werkbund

La arquitectura moderna que se hace evidente después de la Primera Guerra Mundial, no es tan sólo el resultado de la reflexión teórica de unos arquitectos más o menos deseosos de innovar, sino que es sobre todo el producto lógico de unas condiciones diferentes en lo social, en lo cultural y por supuesto, en lo tecnológico. Si hay algo característico del racionalismo es su compromiso social, su deseo de hacer una arquitectura que prime la construcción de bloques de viviendas, fábricas y equipamientos para la nueva ciudad.

En arquitectura se habían hecho realidad las teorías de Jean-Nicolas-Louis Durand, un discípulo de Boullée, que desde la École Polytechnique de París rompió con los principios arquitectónicos de la tradición vitruviana, rechazando la imitación como doctrina de referencia y eliminando la secular concepción antropométrica de la arquitectura. Desde entonces, el proyecto arquitectónico fue el resultado del empleo de una composición lograda a partir de un módulo fijo que se podía combinar a voluntad y por la yuxtaposición de módulos independientes. La fabricación en serie de elementos metálicos, de estructuras de acero o de hormigón armado dio paso a una arquitectura funcionalista que se servía de las propiedades de estos nuevos materiales, así la arquitectura se convierte en un producto industrial más, realizado con los materiales propios de la industria. No obstante se llegó al Movimiento Moderno desde caminos muy diversos.

En Francia las tendencias estructuralistas plasmadas por Viollet-le-Duc en el hierro pasan a obras en las que el empleo del hormigón armado adquiere un protagonismo indiscutible. Anatole de Baudot lo había utilizado combinándolo con el ladrillo, la decoración cerámica y las cubiertas metálicas en la iglesia de Saint-Jean de Montmartre (1894-1902) de París, donde la desconfianza ante la resistencia de los materiales provocó el retraso en la conclusión de la obra.

Auguste Perret (1874-1954) en los apartamentos de la calle Franklin de París, a pesar del revestimiento cerámico Art Nouveau, pone de manifiesto la estructura portante de hormigón armado de acusada simetría y geometrismo. Cuando Perret aborda en 1905 el garaje de la calle Ponthieu de París (demolido en 1969), la nave industrial y el cerramiento de cristal conforman una estructura propiamente racionalista con total sinceridad en el empleo del hormigón aunque el rosetón sobre la entrada sea aún una concesión a la estética Beaux-Arts. Esa sinceridad en el uso de los nuevos materiales desaparece



Auguste Perret: *Garaje de la calle Ponthieu*, París.

cuando Perret se hace con la obra del Teatro de los Campos Elíseos donde el hormigón es revestido de placas de mármol más acordes con los gustos del momento o adecuados al destino del edificio y a su enclave en esa zona de París. El teatro se decoró con relieves, tres de Antoine Bourdelle (1861-1929) se colocaron en la fachada; en el interior los mármoles, el rosetón de la bóveda y las pinturas de Maurice Denis (1870-1943) con la historia de la música, remiten a una combinación de clasicismo y estética académica. Sin embargo cuando Perret construya la iglesia de Raincy (1923) de tipología clásica pero ejecutada en su totalidad en estructura de hormigón, la modernidad estará perfectamente asumida; las mismas vidrieras coloreadas estarán montadas en estructuras de hormigón.



Auguste Perret: *Garaje Ponthieu.* 1905. Interior.

En Alemania en 1907 se forma la *Deustcher Werkbund* (Federación Alemana del Trabajo) una asociación que engloba a artesanos, arquitectos, industriales y técnicos que intentan aunar experiencias para elaborar un lenguaje que recoja arte y técnica y que controle la producción industrial y la calidad. La federación se extendió a Austria y Suiza. De este grupo formaban parte los arquitectos alemanes Hermann Muthesius (1861-1927), Fritz Schumacher (1869-1947), Peter Behrens, Bruno Taut, Walter Gropius y un largo etcétera de colaboradores. En la mente de todos estaba mejorar la producción industrial alemana con diseños que se pudieran exportar a todo el mundo.

Hermann Muthesius, diplomático además de arquitecto, fue enviado a Londres como agregado cultural a la embajada alemana para indagar sobre el



Auguste Perret: *Notre-Dame de Raincy*. 1923. Interior.

éxito de los productos ingleses manufacturados. Admiró la sencillez y la calidad de las manufacturas de las *Arts & Crafts* y sobre todo las obras del grupo de Glasgow que capitaneaba Mackintosh. A su vuelta Muthesius importó el geometrismo y la simplicidad de formas de los diseños galeses en sus casas de campo con rejería de madera lacada en blanco en los interiores. Es importante comentar que los diseños de Mackintosh habían tenido también gran éxito en las exposiciones de la Sezession vienesa.

Pero las opiniones no siempre eran coincidentes, en 1907 Fritz Schumacher expuso en una serie de conferencias su rechazo hacia el modelo inglés de casa unifamiliar que a sus ojos no era sino una arquitectura para ricos y pidió por el contrario una arquitectura de calidad para los trabajadores en la que sencillez y autenticidad alemanas estuvieran unidas. Su ideario no contemplaba, como el inglés William Morris, la vuelta al trabajo artesanal el único capaz de hacer felices a los artesanos, sino generar entusiasmo en los trabajadores para mejorar su rendimiento en la industria.

La figura más importante de la *Deustscher Werkbund* es, sin duda, Peter Behrens (1868-1940), pintor expresionista que se movió en la Sezession de Múnich con un ideario en que se buscaba una nueva espiritualidad que se asociaba a la figura de Zaratustra, el profeta persa Zoroastro que Friedrich Nietzsche recreó en 1883 en *Así habló Zaratustra*. El poderío industrial alemán se asociaba con una nueva espiritualidad y un renacimiento del II Reich basado en la expansión industrial. Behrens es nombrado asesor artístico de la AEG en 1907 y queda por tanto encargado de la construcción

de los edificios, de las campañas publicitarias y del diseño de todo tipo de objetos hechos en serie.

La Fábrica de Turbinas de AEG de Berlín (1909) se convierte por su monumentalidad en manifiesto de la industria alemana. Está construida en hormigón armado y acero y su cubierta quebrada y frontón macizo le proporcionan gran expresividad. Las vidrieras de las fachadas son soportadas por vigas de acero apoyadas en rótulas muy semejantes a las de la Galería de Máquinas de la Exposición de París de 1889. Las esquinas macizas y la distribución de los vanos, sobre todo en los pabellones laterales, recrean la arquitectura clasicista de Schinkel, lo que no es coincidencia, sino un deseo de enlazar momentos que se consideran gloriosos del poderío germano. Sin embargo en la Fábrica del Gas de Frankfurt (1911) la rotundidad y pesadez de los volúmenes de los depósitos busca una arquitectura más expresiva.



Peter Behrens: *Fábrica de Turbinas AEG*. 1909. Berlín.

En la corriente expresionista se mueve Hans Poelzig (1869-1936) arquitecto, pintor y escenógrafo, que trabaja como arquitecto de la ciudad de Dresde desde 1917 y que en los años veinte se moverá en los círculos de la *Nueva Objetividad*. En su contribución a la arquitectura fabril destacan sus masas inquietantes con efectos escenográficos como la Fábrica de productos químicos de Lubán (hoy Polonia), en la que el ladrillo conforma ángulos rígidos y cubiertas escalonadas o el depósito de agua de Posen (1911). Sus almacenes en Wroclaw muestran una arquitectura de acusada horizontalidad, de chaflanes curvos y ventanas en cinta propiamente racionalistas que le ponen en contacto con los almacenes que Sullivan había levantado en Chicago.

Por el estudio de Behrens pasaron arquitectos que luego tomarán su propio camino como Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe y por algún tiempo Le Corbusier.



Hans Poelzig: *Fábrica de Productos Químicos*. Lubán, Polonia.

La unión de Gropius y Adolf Meyer dio lugar a obras claramente innovadoras en la tipología fabril. En 1911 inician la Fabrica Fagus de hormas para zapatos en Alfeld an der Leine, que será ampliada en 1912. Es un conjunto de pabellones yuxtapuestos sin ejes de simetría en los que utilizaron materiales innovadores. El ladrillo claro le proporciona perfiles nítidos y deja paso a muros de vidrio montado en metal bruñido que sobresalen de las líneas de fachada como una película transparente que envuelve algunos de los pabellones. Este modo de utilizar el vidrio será una constante en la arquitectura de Gropius que aportará a la Bauhaus años después.



W. Gropius y A. Meyer: *Fábrica Fagus*. Alfeld and der Leine. 1912.

En la Exposición en Colonia del *Deutscher Werkbund* en 1914 se muestran las distintas posturas ante la arquitectura. Gropius y Meyer levantaron una fábrica tipo en la que los pabellones y los torreones cilíndricos que contienen las escaleras aparecen recubiertos de vidrio. Henry van de Velde construyó un teatro pleno de ritmo ondulante cercano al Art Nouveau, pero construido en hormigón con volúmenes fuertes y contundentes. Bruno Taut por su parte,



Bruno Taut: *Pabellón de Cristal*. 1914.



Foto de época de la *World's Columbian Exposition de Chicago*. 1893.

levantó un pabellón de vidrio, manifiesto de los industriales de ese material, que pretendía jugar caprichosamente con los recursos del vidrio para lograr un cierto misticismo religioso. Behrens prefirió recurrir a un clasicismo canónico para la *Festhalle* o sala de exposiciones, un estilo que no abandonaría incluso después de la Gran Guerra. La Exposición de Colonia fue un reflejo de las distintas orientaciones de los pioneros de la modernidad.

## Nuevas propuestas desde América. La arquitectura orgánica

Louis Sullivan (1856-1929) y su discípulo Frank Lloyd Wright (1869-1959) parecen encarnar el ideal arquitectónico del Nuevo Mundo donde la sabia lección de los pioneros, de lo propiamente vernáculo, se unió al avance técnico y al deseo de definir un escenario urbano democrático e igualitario.

La Escuela de Chicago había puesto las bases de una arquitectura altamente tecnificada que se abriría camino en buena medida lastrada por rasgos propios y algunas deudas con la arquitectura europea. En 1893 se había celebrado en Chicago la *World's Columbian Exposition* planificada por Daniel H. Burnham (1846-1912) que, en contra de las corrientes progresistas que él mismo había empleado en la arquitectura de Chicago, plantea una imagen representativa del poder y de la industria interpretada con arquitecturas clásicas. Nace una

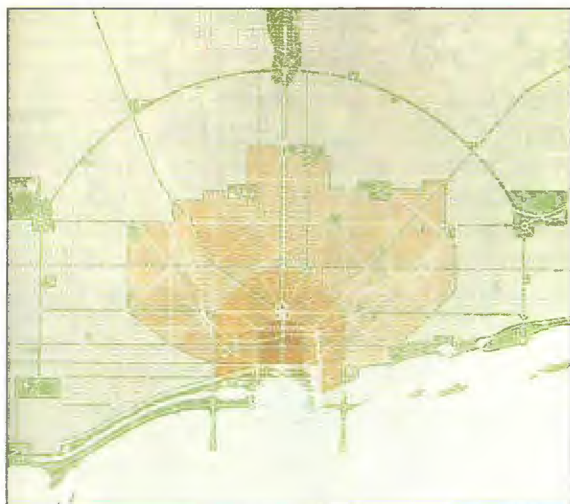
nueva imagen de ciudad en la que los edificios representativos serán monumentales pero, sobre todo, clásicos, insertos en zonas de parque.

Se configura lo que se ha llamado *City Beautiful*, que tendrá su consagración en la Gran Exposición de San Luis (Misuri), donde se llega a reproducir una calle modelo, ornada con edificios monumentales, plazas públicas y parques, el perfecto escenario para las arquitecturas representativas. No hay que olvidar que la mayoría de los arquitectos americanos habían viajado a Europa y se habían formado en la École des Beaux-Arts de París donde el recurso al clasicismo era una práctica habitual. La arquitectura clásica se convertirá en representación de lo propiamente americano.

Desde 1900 se elaboraron planes reguladores para numerosas poblaciones con el propósito de establecer las pautas de intervención en los centros ciudadanos con ámbitos bien definidos de servicios y equipamientos. En todos estos proyectos, como en Denver, San Diego, Sacramento, Oakland o Chicago que es elaborado por Burnham, las áreas centrales reciben un tratamiento cuidadoso, mientras el resto queda abandonado a la especulación. Proliferan también las áreas residenciales en el extrarradio que enlaza a la perfección con los modelos ingleses del *Park Movement*, convirtiéndose en la zona residencial preferida por los sectores acomodados de la población.

Daniel H. Burnham presentó en 1909 al Commercial Club de Chicago un Plan Regulador con la colaboración de Edward H. Bennet. El Commercial Club era la institución encargada de la gestión de la ciudad como representante del capital. El proyecto para Chicago era una continuación del concepto de *City Beautiful* que Burnham había propuesto en la World's Columbian Exposition de Chicago de 1893: una imagen grandiosa de la urbe basada en el clasicismo como imagen arquitectónica del progreso. Su idea era proporcionar a Chicago una imagen que la hiciera atrayente a los inversores y también a los visitantes que podrían acceder a sus monumentos.

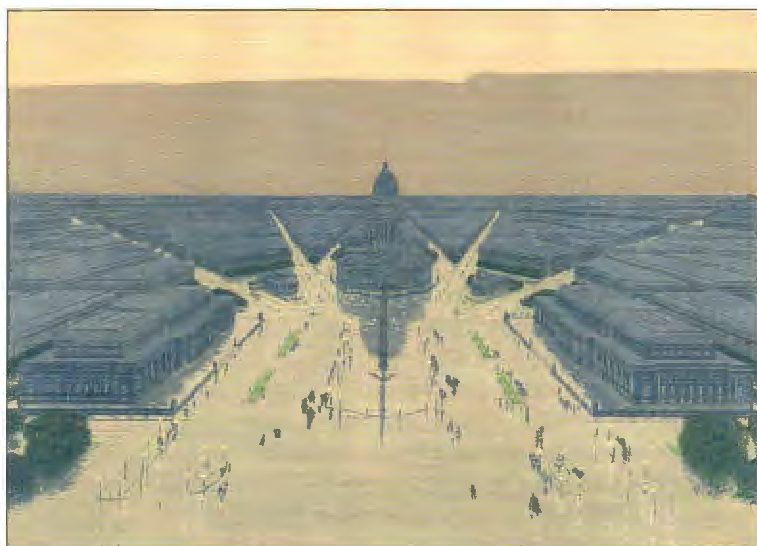
Con la vista puesta en el recuerdo de Viena o París, el París del Segundo Imperio, el proyecto de Burnham consistía en superponer a la retícula original, que desde las orillas del lago Michigan había alcanzado una extensión de 40 km., una serie de calles en diagonal. Todo el área quedaba englobado en un semicírculo de 32 km. de diámetro, con sus límites marcados por un gran boulevard de circunvalación que unía tres parques, dos en los extremos y el otro en el centro de su recorrido. Un eje de simetría, Congress Street, articulaba todo el trazado desde el lago de este a oeste. Desde su arranque en el Grand Park, la verdadera entrada monumental de la ciudad hasta la dársena del puerto, a un lado y otro se ubicaban los edificios públicos. En la confluencia y arranque de las vías diagonales se proyectó un centro cívico que presidiría un edificio monumental coronado por una cúpula elevada, diseñado por muralista e ilustrador Jules Guérin (1866-1946) de indudable regusto francés. El centro cívico también marcaba el límite con el *Loop*, la zona comercial,



Jules Guérin: *The Plan of Chicago*. 1909. Lámina LXXXVII. Chicago Historical Museum.

mientras las avenidas diagonales comunicarían los diferentes sectores del trazado reticular originario.

Burnham no olvidó proponer el saneamiento y aprovechamiento de las riveras del lago con el relleno de terrenos ganados al agua. También en su proyecto está la reestructuración del trazado ferroviario que tendría su terminal más importante en Grand Park. El proyecto presentado no satisfizo a sus clientes y la parte más monumental, el centro cívico, nunca se llevó a cabo, sacrificando las pretensiones esteticistas del plan a la voluntad de gestionar la ciudad de manera global con un proyecto que no sólo tuviera en cuenta la zona comercial sino también el extrarradio. Burnham hizo una propuesta más ligada a los ideales Beaux-Arts que a una visión de futuro para el



Jules Guérin: *Vista del Centro Cívico*. Lámina CXXXII.

desarrollo de una urbe de importancia como sería Chicago[10]. El proyecto utópico para Chicago con todos sus diseños se publicó en 1909 en *The Plan of Chicago.*

La arquitectura norteamericana tenía, pues, a comienzos del siglo XX gran variedad estilística. Aunque la industria marcaba con su poderío el paisaje circundante, los centros urbanos se adornaban con edificios inspirados en la arquitectura clásica. En las zonas de negocios, las estructuras de acero daban forma a edificios en altura al estilo de Chicago que provocaron una "guerra de alturas", un fenómeno propiamente americano que se extendió con rapidez pero que no tuvo su proyección en Europa donde la innovación técnica se confió al hormigón armado.

Louis Sullivan (1856-1929) fue el arquitecto más famoso de la Escuela de Chicago. Aunque su particular revisión del pasado le condujo a una posición personal alejada del movimiento conservador de finales de siglo. Formado en el Massachusetts Institute of Technology, inició su trabajo en el estudio de Le Baron Jenney donde tampoco duró demasiado pues marchó a París para iniciar estudios en la École des Beaux-Arts. Al volver a Chicago entró en el estudio del arquitecto danés Dankmar Adler (1844-1900) con el que pronto se asoció; juntos colaboraron en un buen número de construcciones de importancia. Utilizaron la estructura de acero en edificios tan singulares como el Wainwright Building (1890-1891) de San Luis. Se sirvieron de motivos decorativos inspirados en *The Grammar of Ornament* (1854) de Owen Jones que pretendieron fuera una interpretación simbólica de la naturaleza.



Louis Sullivan: Almacenes *Carson, Pirie & Scott.* Pabellón de esquina.

El rigor arquitectónico le acompañó a lo largo de su carrera y en un ensayo de 1896, *The tall office Building artistically considered,* definió que los altos edificios de oficinas debían ser un fiel reflejo de su función, incluso la misma distribución de fachada y de interior correspondería a sus diferentes funciones.

Una vez separado de Adler, Sullivan trabajó desde 1895 en la que iba a ser su última obra de importancia, el Schlesinger & Mayer (luego Carson, Pirie & Scott), verdadero testamento y culminación de su investigación formal. Los almacenes, que fueron ampliados

CIUCCI, Giorgio et alli.: *La ciudad americana. De la Guerra Civil al "New Deal".* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

por el mismo Sullivan hasta 1912, ofrecen una tipología de grandes almacenes y tendrán muchas reinterpretaciones en el futuro. Poseen una estructura marcadamente horizontal, de la que sólo sobresale en altura el pabellón de esquina. Pero la estructura de malla reticular está perfectamente reflejada en la fachada, con sus finas líneas recubiertas de terracota clara y sus amplias y horizontales ventanas estilo Chicago. Como el mismo Sullivan había dejado claro, sólo el piso de entrada y el entresuelo debían tener un tratamiento ostentoso, que contrastara con la severidad del resto del edificio. El pabellón de esquina está inspirado en los "magasines" franceses a modo de quiosco de hierro fundido, que junto a los escaparates de la planta baja reciben una decoración llena de fantasía próxima al "art nouveau".



L. Sullivan: *Almacenes Carson, Pirie & Scott.* 1895-1912. Chicago.

Mientras, en 1902 Burnham comenzó en Nueva York el edificio Fuller, conocido por Flatiron Building por la forma de su solar triangular entre la calle Broadway y la Quinta Avenida. Su altura rápidamente fue superada por el Metropolitan Life Tower de 130 metros rematado por un trasunto del Campanile de San Marcos de Venecia, que fue edificado por la empresa de Napoleon LeBrun & hijos. Pero su liderazgo en altura fue superado en 1913 con la construcción del Woolworth Building obra de Cass Gilbert (1859-1934) quien proporcionó a este edificio comercial una imagen pintoresca con la inclusión de detalles goticistas tomados de la catedral de Rouen (siglo XVI, Francia).

Entre los años 1925 y 1931 la construcción de edificios en altura se incrementa en Nueva York. En ellos se incluyen detalles y modelos llegados de Eu-

ropa que la Exposición de las Artes Decorativas de 1925 en París había dado a conocer. Mucho de lo visto pasa a América, donde los motivos lujosos del Art Déco tienen excelente acogida.

Entre 1928 y 1930 se levanta el imponente Chrysler Building, obra de William van Alen (1883-1954) con su estructura escalonada y el espectacular remate con decoración en aluminio y efectos luminosos, motivos todos tomados de la fabricación de automóviles, actividad industrial de la firma promotora. El record de altura de Chrysler fue rápidamente superado con la inauguración en 1931 del Empire State Building de William F. Lamb (1883-1952), una prueba más de la rivalidad tecnológica y de representación comercial en el escenario neoyorkino.

El camino a la innovación llegó en Norteamérica con Frank Lloyd Wright (1869-1959), un delineante en el estudio de Adler y Sullivan, verdadero reducto de modernidad en el Chicago de principios del siglo xx. Vinculado a la tradición norteamericana de respeto por el paisaje, Wright experimentó, como muchos de sus contemporáneos, ciertas reticencias a la industrialización y al predominio de las máquinas que condenaban al hombre al hacinamiento en barrios degradados. Sus propias convicciones, la tradición de "casas de la pradera" de Richardson y su admiración por la arquitectura japonesa que había tenido ocasión de ver en la Exposición Colombina de Chicago de 1893, le condujeron a la creación de un modelo de vivienda unifamiliar que pudiera construirse con criterios de economía como alternativa a las grandes concentraciones urbanas.

La arquitectura de Wright, que él mismo bautizó como "orgánica", era una arquitectura que el hombre genera para conseguir la armonía con la naturaleza y con Dios. Sus primeras "casas de la pradera" sacadas de la tradición americana, como la Winslow House en River Forest, Illinois (1893), poseían volúmenes muy cúbicos, planta simétrica al exterior aunque



D. H. Burnham: *Flatiron Building*, Nueva York. 1902. Foto Library of Congress.



Cass Gilbert: *Woolworth Building*. 1913. Nueva York.

asimétrica al interior, con presencia de grandes aleros que en el caso de la Winslow incorporaba un árbol que asomaba por una abertura del tejado. De Sullivan, Wright tomó los motivos decorativos en bandas aunque en algunos casos prescindió de las ventanas de guillotina o ventanas Chicago.



F.L. Wright: *Casa para William Frycke.* 1901-1902. Oack Park, Illinois.

Las casas de Wright, que comenzó a publicar en 1901 en la revista femenina *Ladies's Home Journal*, como "A Home in a Prairie Town" fueron pronto conocidas en Europa y se publicaron en Berlín en 1909. Su tipología quedó fijada en una construcción de gran horizontalidad y planta reticulada, encajada en la naturaleza a la que se abre por medio de terrazas, con cubiertas en volatizo no muy inclinadas. Su interior es una sucesión de espacios que se interpenetran libremente, centrados por la imponente chimenea, un recuerdo de la arquitectura de los pioneros[11]. Las ventanas en cinta y la sinceridad en el empleo de los materiales las convierten en el caso de la Casa Martin en Buffalo (1904) o la Casa Robie en Chicago (1906) en joyas que se adaptan a la personalidad de sus dueños. Wright continuó el modelo de decoración en bandas que había aprendido de Sullivan con motivos tomados del mundo oriental o de la decoración plana del arte maya. La arquitectura que en sus inicios fue pensada para viviendas económicas, se convirtió después de unos años en el capricho del industrial enriquecido cuya mejor muestra es la costosa Casa Kaufmann o Casa de la Cascada en Bear Run, Pennsylvania (1936-1937). Giulio Carlo Argan al comentar esta obra opinaba que Wright había

[11] Nikolaus PEVSNER: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Barcelona, Ed. Destino, 1992, págs. 182-183.

conducido a la clase dirigente norteamericana de la fase de los negocios a la del prestigio intelectual y cultural[12].



F.L. Wright: *Casa Robie*. 1906. Chicago.

La fama de Wright, propiciada por su larga vida, se reforzó gracias a la empresa que formó con el ingeniero Paul Mueller, de la que formaban parte escultores como Richard Bock, ebanistas, vidrieros, decoradores o tapiceros, quienes elaboraron un estilo "Wright" propiamente americano que, lo mismo en las casas en la costa o en las edificadas en los desiertos americanos, son un canto al triunfo cultural de la joven burguesía americana.



F.L. Wright: *Casa Kaufmann*. 1936-1937. Bear Run, Pennsylvania.

## Le Corbusier

Una de las figuras más significativas del Movimiento Moderno es, sin duda, el suizo Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), conocido desde 1920 como Le Corbusier. Encarna, por la proyección de sus arquitecturas



*Casa Kaufmann*. Interior.

---

[12] Giulio Carlo ARGAN: *El Arte Moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Ed. Akal, 1998, pág. 383.

y sus trabajos teóricos, buena parte del espíritu de experimentación del Movimiento Moderno.

Su trayectoria como pintor cubista, siempre firmaba como Jeanneret, le llevaron junto al pintor Amédée Ozenfant (1886-1966) al purismo. *L'Esprit Nouveau*, la revista que dirigió con Ozenfant es un manifiesto de su actitud de búsqueda de lo nuevo, en ella publicó *Aprés le Cubisme* (1918, *Después del Cubismo*) y basándose en el lenguaje pictórico, criticó la evolución que había experimentado el Cubismo y teorizó sobre la necesidad de establecer las formas primarias como la base de la composición, disciplinadas por el dominio constante de la vertical y de la horizontal[13]. Llevó a su arquitectura los conceptos de abstracción, armonía y precisión que se tradujeron en el diseño de plantas absolutamente novedosas.

Al igual que otros arquitectos del momento, desde sus manifiestos aboga por actuar contra la vivienda antigua que empleaba mal el espacio para, en su lugar, edificar auténticas *machines à habiter*, una concepción maquinista de la arquitectura con elementos fabricados en serie con los medios que la técnica proporciona. Desde 1913, una vez instalado en La Chaux-de-Font, su ciudad natal donde estableció en un principio un estudio, comienza su investigación sobre el empleo racional y especializado del hormigón armado: había seguido las experiencias de Perret y Garnier y pretendió actualizar el sistema de Hennebique, que se convertiría en la estructura de todas sus construcciones hasta bien entrados los años treinta. En 1916 inició la construcción de la villa Schwob en La Chaux-de-Font, un auténtico ensayo en el uso de los recursos del hormigón armado y del empleo de las formas geométricas puras.

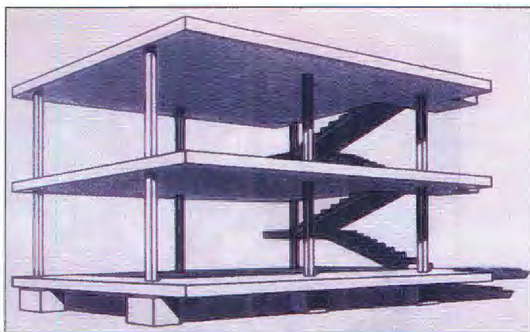
Como bien reflejan sus palabras, Le Corbusier parecía interesado en la consecución de un nuevo modelo, un clasicismo moderno, que como él define: "el sentimiento moderno es un espíritu de geometría, de construcción y de síntesis".

Para él "la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formás bellas, las más bellas". Con estas palabras de *Hacia un arquitectura* Le Corbusier enlaza con las teorías de los arquitectos utópicos del siglo XVIII como Boullée o Ledoux; pero frente al mito de la cabaña primitiva de Laugier, que contiene los elementos esenciales para la arquitectura, aporta como principio básico la Maison Dom-Ino (1914), un módulo compositivo

---

[13] Nikos STANGOS: *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Ed. Alianza, 1996, pág. 70.

a partir del cual se puede construir una ciudad[14]. También del empleo del hormigón surgió la propuesta de las *Villes Pilotis*, agrupaciones urbanas que, como los palafitos que tuvo que conocer en sus viajes, se elevaban sobre soportes de hormigón. Le Corbusier, al igual que los arquitectos utópicos atribuyó a la arquitectura un sentido ético capaz de transformar la sociedad.



Le Corbusier: *Maison Dom-Ino*. 1914.

En 1922 presentó en el Salón de Otoño la maison Citrohan, un módulo de habitación derivado del modelo Dom-Ino, a modo de caja alargada y cubierta plana, con dos muros portantes enfrentados que sólo recibe iluminación por los extremos y que perfectamente podía dar solución a la vivienda popular. Se aplicó parcialmente en las ciudades jardín de Lieja y Pessac en 1926.



Le Corbusier: *Maison Citrohan*. 1922. Reconstrucción del interior con réplicas del mobiliario original.

En el Salón de Otoño, Le Corbusier también presentó su plan para la *Ville Contemporaine* destinada a acoger tres millones de habitantes. La *Ville Contemporaine* tiene un trazado ortogonal y simétrico y su centro es una plaza a la que rodean bloques en altura de planta cruciforme destinados a oficinas, casas residenciales de diez o doce pisos, rodeadas de un anillo verde que las separa de las casas de seis pisos para alquilar en las zonas intermedias e inmuebles-villa en las zonas periféricas. Los inmuebles villa son casi una ciudad en miniatura ya que cada uno de estos edificios consta de 120 viviendas con servicios colectivos, cooperativa de alimentación y zonas de esparcimiento para los vecinos. Toda la ciudad estaría surcada por vías a diferente altura y zonas de parque donde se situarían los edificios. Su inmueble-villa es el primer ensayo de lo que luego denominará *Unidad de Habitación*. La propuesta de Le Corbusier tuvo una

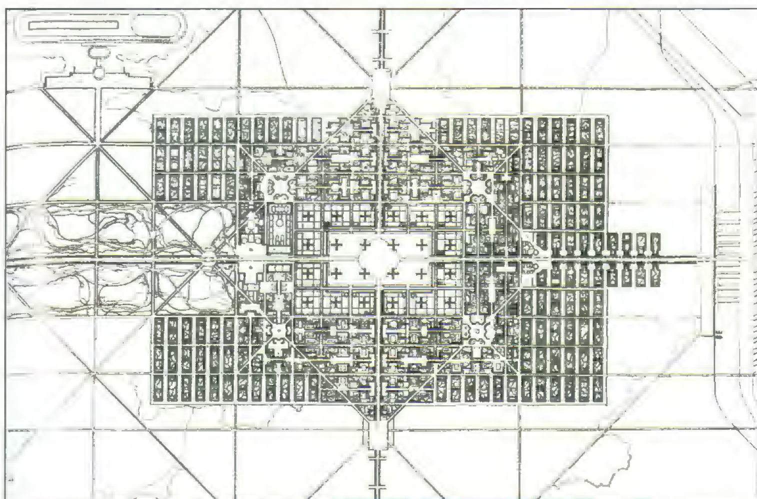
[14] Emile KAUFMANN: *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, págs. 93 y ss. El autor estableció una continuidad entre la ciudad ideal de Ledoux y la Cité Mondial de Le Corbusier. Para él la nueva mentalidad no ha dado sólo origen a una técnica nueva, sino también a un arte nuevo.



Le Corbusier: *Plan Voisin*. 1922.

amplia respuesta por parte de sectores que identificaban la zonificación propuesta como una postura reaccionaria y de marginación de determinados grupos sociales[15].

Pero en el Salón de Otoño Le Corbusier fue mucho más concreto al proponer el Plan Voisin, un proyecto para actuar sobre la ciudad de París que suponía la eliminación parcial de la ciudad antigua y en la que sólo se respetarían algunos monumentos representativos; sobre el París antiguo se elevarían torres autónomas, verdadera imagen de la ruptura con la historia.



Le Corbusier: *Diseño de la Ville Contemporaine*. 1922.

Le Corbusier presentó a la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925, en el Pavillon de l'Esprit Nouveau, la que iba ser la sucesora de la *Maison Dom-Ino*. Ésta era una célula habitable, hecha en serie, muy práctica, confortable y bella, una verdadera máquina para vivir. La célula tipo también se podía adaptar a un gran bloque de viviendas.

[15] Le Corbusier reunió las teorías urbanas de estos años en *Urbanisme*, París, Crès, 1925. Versión castellana *La ciudad del Futuro*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1962, 3ª edición, 2001.

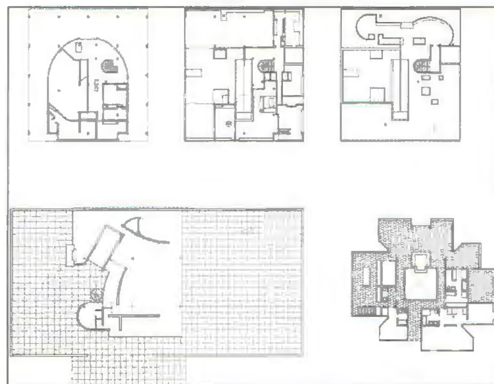
En 1926 Le Corbusier junto a su primo y socio Pierre Jeanneret (1896-1967), enunció los "cinco puntos de una arquitectura nueva", un sistema de cinco órdenes que, libremente combinados, podían dar respuesta a cualquier edificio:

1. Utilización de *pilotis*, soportes cilíndricos que sustituyen a las columnas, hechos en hormigón que permiten separar el edificio del terreno.
2. Tejado plano sobre el que se dispone una terraza-jardín.
3. Empleo de la planta libre para colocar los tabiques sin tener que ajustarse a la situación de los pilares.
4. Ventanas longitudinales, en cinta, que pueden recorrer la fachada dando luz a todo el interior.
5. La fachada libre para abrir huecos sin las limitaciones de los muros de carga.

La teoría de Le Corbusier se reflejó en la Villa Stein en Garches (1927) con un poderoso enlucido blanco que sirve para unificar y dignificar su severidad arquitectónica. Lo mismo puede decirse de la Villa Savoye en Poissy (1929) mucho más programática que la anterior. Esencialmente es un prisma blanco con rampas y amplios ventanales, todo ello sostenido por delgados soportes de hormigón armado. La zona inferior es casi diáfana, excepto la escalera y una zona de servicios. El segundo piso está centrado por la escalera que asoma al exterior por la terraza y que recuerda la chimenea de un barco de vapor; las connotaciones maquinistas de Le Corbusier están a menudo muy presentes en sus obras.



Le Corbusier: *Villa Savoye*. 1929. Poissy, Francia.



Le Corbusier: *Planos de Villa Savoye.*

En 1928 Le Corbusier convocó el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) que se reunió en el castillo de La Sarraz en Suiza. Estuvieron presentes arquitectos de todas las nacionalidades entre los que estaban, además de Pierre Jeanneret, primo de Le Corbusier, Karl Moser, Gerrit Rietveld,

Alberto Sartoris, Hendrik Berlage, Ernst May y además de muchos otros los españoles Fernando García Mercadal y Juan de Zavala. El propósito de la reunión fue dar a conocer la arquitectura moderna, disertar sobre la ciudad del futuro y analizar los aspectos económicos y políticos que la arquitectura debería tener en cuenta si quería ser representativa de su tiempo.

Los CIAM contribuyeron a las relaciones entre los arquitectos de los diferentes países y Le Corbusier ejerció un importante papel teórico sobre todo en lo referente a los proyectos urbanos. En los años treinta presentó planes urbanísticos para Buenos Aires, Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo o Bogotá tras un viaje a América Latina. En estos países, al igual que en el llamado proyecto Obus para Argel (el nombre responde a la intención de romper con la continuidad histórica y establecer un nuevo urbanismo), el lenguaje urbano de Le Corbusier se traduce en una urbanización a modo de cinta que se superpone al antiguo trazado y en el que está contemplada la facilidad del transporte. En Argel planeó un viaducto elevado y habitado al modo del Ponte Vecchio de Florencia.

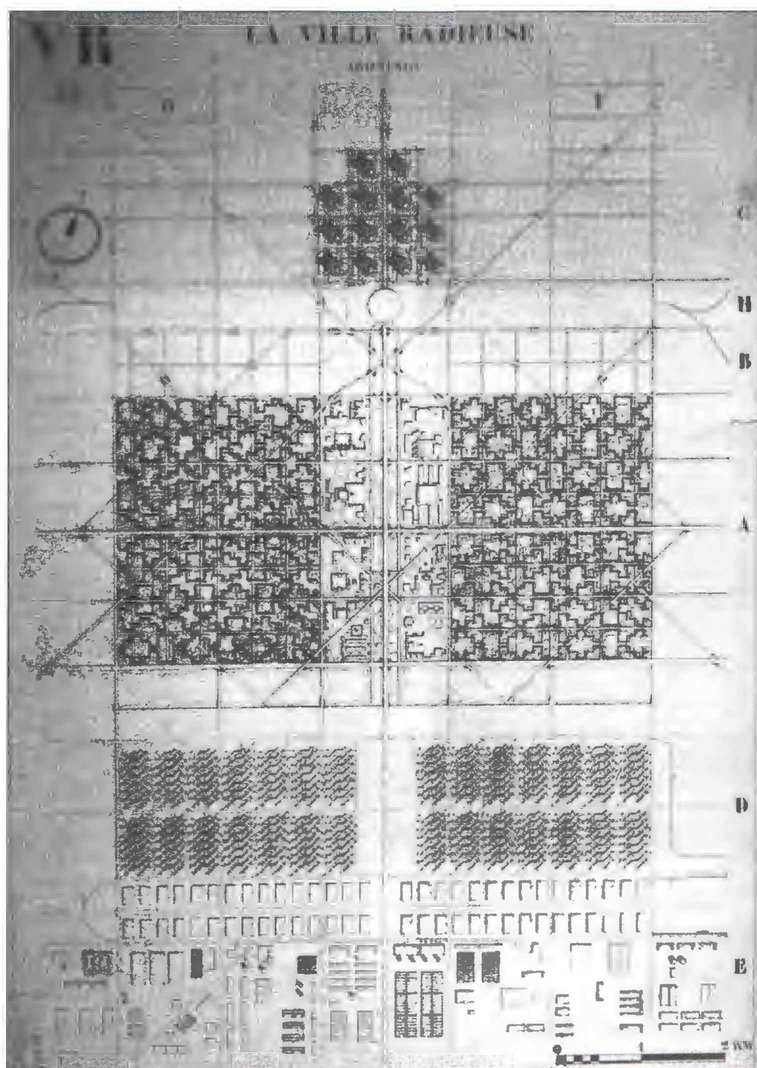
El método de Le Corbusier tuvo su prueba de fuego en los concursos para el edificio de la Sociedad de Naciones de Ginebra (1927) y para el Palacio de los Sóviets de Moscú de 1931. Eran los primeros edificios públicos a los que la sociedad de Le Corbusier y Jeanneret se enfrentaba y sus resultados adversos fueron muy comentados en los círculos de la arquitectura. A pesar de plantear una solución moderna, sus propuestas fueron rechazadas aunque el proyecto se unía perfectamente al espacio circundante y recuperaba una cierta simetría que le identificaba como una obra clásica propia de la sociedad moderna[16].

Le Corbusier desarrolló su concepción urbana en la *Ville Radieuse* (1931) o "ciudad radiante", distribuida en bandas paralelas, con bloques de planta quebrada para facilitar el paso de la luz que se publicó en Boulogne en 1935. El IV CIAM (1933) celebrado en Atenas se dedicó a la ciudad funcional y en él Le Corbusier redactó las conclusiones, la llamada Carta de Atenas, un texto que no fue publicado hasta 1941 pero que ejerció gran influencia en el trazado de muchas ciudades.

El arquitecto suizo viajó a Barcelona en 1933 donde colaboró en el llamado Plan Maciá, titulado así como homenaje al presidente de la Generalitat que lo había encargado. En la línea de su ciudad radiante, le Corbusier, propuso una serie de bloques iguales paralelos para la Diagonal de Barcelona y para la Ciudad del Reposo destinada al descanso de los trabajadores. Por lo radical de la propuesta, como otros de sus proyectos, el Plan Maciá quedó sin efecto a pesar de que enlazaba con las concepciones del grupo GATEPAC formado por Fernando García Mercadal (1896-1985) que había asistido en Suiza al primer CIAM.

---

[16] Sigfried GIEDION: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, Ed. Reverté, 2009, págs. 519 y ss. Es la última edición en castellano de la obra aparecida en 1941. Existe una edición de Ed. Reverté de 2001, aunque el texto está disponible en red.




Le Corbusier: *Ville Radieuse*. 1931.

## Gropius y la Bauhaus

Walter Gropius (1883-1969) fundó en 1919 la Staatliche Bauhaus en Weimar, una Escuela de Arquitectura y de Artes Aplicadas que venía a sustituir a la escuela que había creado en 1906 Henry van de Velde. La escuela de arte, bajo su dirección hasta 1928, se convirtió en el centro experimental más activo del Movimiento Moderno.

Desde 1919 colaboraron en la escuela el pintor Johannes Itten y como profesores de impresión y cerámica Lyonel Feininger y Gerard Marcks. En 1921 se unieron al grupo Paul Klee, Georg Muche y Oskar Schlemmer, además del holandés del grupo *De Stijl*, Theo van Doesburg; en 1922 Kandinsky y en 1923 el húngaro László Moholy-Nagy y Josef Albers. La diversidad de los profesores resumía perfectamente el propósito de Gropius en su Manifiesto inicial: "Formamos una nueva comunidad de artífices sin la distinción de clases que levanta una barrera orgullosa entre artesanos y artistas. Juntos concebimos y creamos el edificio del futuro, que reunirá a la arquitectura, la escultura y la pintura en una sola unidad y que se alzará un día hacia el cielo gracias al esfuerzo de millones de trabajadores, como el símbolo de cristal de una nueva fe"[17].

Organizados como una comunidad, la escuela era el lugar donde profesores y alumnos convivían y realizaban actividades que condujesen a la creación artística, eliminando de ese proceso todo lo que pudiera tener de excepcional y sublime para convertirla en un proceso normal de producción.

En un primer momento la Bauhaus de Weimar pretendió que sus programas docentes dignificaran el trabajo artesano y que sus modelos formales superasen lo ingenuo y popular, para elevar su calidad artística y crear objetos que se pudieran ofrecer a la producción industrial. Nada escapaba a su interés desde el diseño de una modesta caja de fósforos al de una silla de tubo cromado realizada con las técnicas más modernas. Cada vez sus diseños se alejaban más de toda referencia al pasado para asumir los ideales de la vanguardia al diseñar objetos cotidianos adecuados a las necesidades de la sociedad industrial. De lo artesanal y popular, la Bauhaus pretendió llegar a un estilo internacional con productos de calidad realizados con los materiales propios de la industria.

En 1923 Muche y Adolf Meyer presentaron a la exposición de la Bauhaus en Weimar una casa experimental de gran simplicidad y dotada de los aparatos más modernos para facilitar las tareas domésticas. El sencillo mobiliario de las habitaciones, que estaban ordenadas en torno a un salón iluminado por ventanales elevados de carpintería metálica, y los demás elementos de uso doméstico fueron fabricados en la escuela y eran una novedad por la elección de los materiales y su proceso de fabricación. Gropius por su parte, siguió presentando diseños de viviendas en serie que sólo años después pudo construir.

El 24 de marzo de 1925 el Concejo de la ciudad de Dessau del estado de Sajonia, (Alemania) aprobó la instalación de la Bauhaus en su ciudad. Las críticas a Gropius en Weimar y los ataques del partido nacionalista hacia la

---

17 Giulio Carlo ARGAN: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983, págs. 36 y ss. Hay una edición del año 2006 de Abada Editores.

institución como lugar donde las doctrinas comunistas o el internacionalismo tenían auge, obligaron al cambio de sede.

En 1926 se inauguró el nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau, un conjunto que consta de una planta de talleres, un bloque alto de viviendas y estudios para los alumnos y un edificio para las clases del Instituto Técnico de Dessau; todo ello estaba comunicado por un cuerpo bajo el que se podía circular. El bloque de talleres resultaba el más espectacular con su estructura de acero y las fachadas revestidas de vidrio.




Gropius y Meyer: *Edificio de la Bauhaus.* 1926. Dessau.

El edificio que Gropius proyectó es considerado el programa de la nueva arquitectura. El mismo arquitecto quiso poner de manifiesto que su valor no radicaba en fachadas monumentales, sino que por su planta abierta y polifacética precisaba del movimiento y de la vida para ser entendido[18]. Un autor ya clásico, Sigfried Giedion, secretario del primer CIAM, en su obra *Espacio, Tiempo y Arquitectura* (1941) ha creído verlo relacionado con la pintura cubista de Picasso: "Encuentran aquí su realización dos de las necesidades más apremiantes de la arquitectura moderna: el agrupamiento suspendido y vertical de los pisos, que satisface nuestro sentido de las relaciones espaciales, y la transparencia, conseguida por completo, hasta el punto de que es posible contemplar al tiempo el exterior y el interior, *en face* y *en profile* como la *Arlesienne* de Picasso, de 1911-1912; la multiplicidad de niveles de

---

[18] Christian NORBERG-SCHULZ: *Los principios de la arquitectura moderna.* Barcelona, Ed Reverté, 2005, págs. 145-146.

referencia o de puntos de vista y la simultaneidad es, en resumen, la concepción del espacio-tiempo"[19].

En las proximidades de la escuela, Gropius construyó cuatro viviendas para profesores, sencillos modelos de viviendas unifamiliares que más tarde repetiría en un conjunto urbano en la periferia de Dessau, el barrio Törten (1927-1928). Sobre un diseño poligonal se insertaban las casas en hilera con pequeño huerto y fachadas en las que se juega con el avance y el retranqueo de los módulos en busca de una mayor expresividad al evitar la monotonía de la fachada continua; el edificio de mayor altura es la cooperativa de consumo que tiene cuatro plantas, edificio en el que también hay viviendas mínimas. Como en el caso de Le Corbusier, se habla de espacios mínimos.

Una vez fuera de la Bauhaus, el esfuerzo teórico de Gropius se reflejó en el barrio Dammerstock de Karlsruhe (1928) cuyo concurso había ganado el año anterior. Con la colaboración de otros nueve arquitectos, Gropius aplicó los conceptos ya expuestos en obras anteriores, al evitar la centralidad, buscar la orientación más beneficiosa, Norte-Sur y confiar la distribución a la supremacía del ángulo recto en una composición abierta que se puede extender a voluntad y donde se evita la monotonía con el empleo de diferentes alturas en los bloques.



Gropius: *Barrio Dammerstock*. 1928.
Imagen de 1952. Karlsruhe.



Gropius: *Barrio Dammerstock*. 1928.
Foto de época. Karlsruhe.

Motivos políticos, añadidos a los alegados contra Gropius, apartaron a Hannes Meyer, su sucesor, de la dirección de la Bauhaus, a pesar del éxito de sus productos industriales fabricados en serie. Las razones esgrimidas eran de índole conservadora al defender un supuesto estilo nacional que encarnaban las viviendas unifamiliares populares con su huerto en contra de la estética

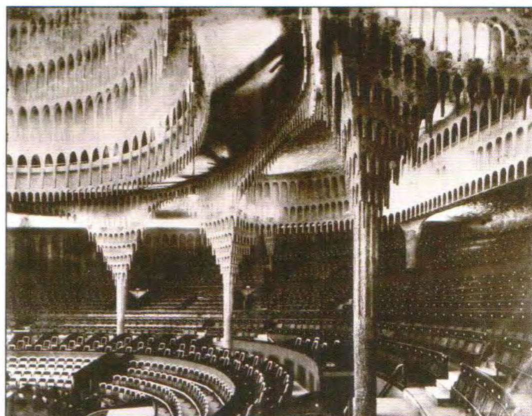
[19] Sigfried GEIDION: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona, Ed. Científico-Médica, 1968, pág. 480. Existe una edición en castellano de la misma obra publicada por Editorial Reverté en 2009.

industrial internacional que se seguía en la Bauhaus. El nombramiento de un arquitecto tan prestigioso como Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) no impidió que la institución desapareciera en 1933 cuando ya se había trasladado a Berlín.

## Arquitectura y vanguardia

Las vanguardias nacieron, tras la ruptura con el pasado, con posturas siempre de carácter experimental que llegaron a alcanzar tanta importancia que se diría que no había otra manera de acercarse al hecho artístico. En este nuevo escenario la arquitectura había tratado de hallar soluciones que fueran realmente contemporáneas. Le Corbusier, Gropius o Wright, desde la teoría pero también desde la construcción, elaboraron un canon nuevo que fue reinterpretado y utilizado por otros grupos y movimientos, todos ellos pretendían atender a las necesidades de la sociedad de su tiempo.

Frente a posturas excesivamente rigoristas, el alemán Hans Poelzig (1869-1936), contemporáneo de Behrens y Bruno Taut había adelantado soluciones expresionistas que abrieron el camino para obras posteriores. Si su fábrica de productos químicos en Luban (1912) con perfiles escalonados podía competir en monumentalidad con las obras de Behrens, su teatro en Berlín, el *Grosse Schauspielhaus* (1919) es una escenografía lograda por medio de una cúpula adornada por piezas colgantes que alguno ha identificado con una suerte de estalactitas que también penden a modo de capiteles en los soportes.



Hans Poelzig: *Grosse Schauspielhaus*. 1919. Berlín.

En contacto con los artistas expresionistas de *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)*, Eric Mendelsohn (1887-1953) realizó durante los años de la guerra obras abiertamente próximas a este lenguaje artístico que parecen, por sus formas fluidas, retroceder hacia los modelos del art nouveau. La Torre Einstein de Postdam (1920-1924), un observatorio astronómico, tiene la apariencia de una masa escultórica de falso hormigón armado (sólo es el revestimiento) que parece surgir del suelo como las formas orgánicas del arte fin de siglo. Sus edificios comerciales, por el contrario, varios almacenes para la firma Schocken en Nüremberg y Stuttgard (1925), pretenden la pureza de líneas, con sus formas curvas y ventanas en cinta, unos modelos propios del estilo in-



Eric Mendelsohn: *Torre Einstein.* 1920-1924. Posrdam.

ternacional que fueron muy imitados. Se exilió en 1933 como otros judíos tras el triunfo de Hitler.

La obra de Mendelsohn fue dada a conocer en Holanda a través de la revista *Wendingen* donde escribían arquitectos como Berlage y los discípulos de Edward Cuypers que formaron la escuela de Ámsterdam. Sus obras deben mucho al expresionismo pero también al recuerdo de Wright, modelos que emplearon en la construcción del ensanche sur de Ámsterdam que había proyectado Berlage. En la escuela de Ámsterdam destacan por su originalidad las obras de Michel de Klerk (1884-1923) en especial el bloque de viviendas denominado *El barco Het Scheep*, un conjunto que se edificó entre 1917 y 1921 dentro de los programas de viviendas para trabajadores. El solar triangular acoge no sólo las viviendas sino una escuela y una oficina de correos, además de un jardín interior. Construido en ladrillo con decoración cerámica, el conjunto es un monumento al expresionismo por la riqueza plástica de sus volúmenes que en el caso de las chimeneas adquieren una calidad escultórica.



Michel de Klerk: *Bloque de viviendas Het Schip*. 1917-1921. Ámsterdam.

Pero a la vez que la escuela de Ámsterdam, en 1917 se formó el grupo *De Stijl* fundado por los pintores Piet Mondrian y Theo van Doesburg, a los que se unieron los arquitectos Gerrit Thomas Rietveld, Pieter Oud, Robert van't Hoff y el escultor de origen belga Georges Vantongerloo; en todos ellos estaba el propósito de llevar a cabo "una renovación radical del arte". Aunque Van Doesburg asumió el papel de portavoz, Mondrian fue quien puso las bases teóricas aunque todos adoptaron el lenguaje del neoplasticismo que Mondrian había definido. El juego de líneas, de formas geométricas simples y de colores puros se podía aplicar lo mismo a la pintura o la escultura que a la arquitectura o el mobiliario.



Rietveld: *Silla roja y azul*. 1918.

El arquitecto Rietveld diseñó en 1918 una silla, la conocida *Silla azul y roja*, en la que llama la atención la asimetría en la distribución de los elementos, sus líneas rectas y la interpenetración de formas geométricas. La casa Schröeder en Utrecht de 1924 es el manifiesto neoplasticista en arquitectura. Está constituida por elementos independientes que adquieren su significado en combinación con el resto de las piezas del conjunto.



Rietveld: *Casa Schröeder*. 1924. Ámsterdam.

Los tabiques móviles permiten múltiples combinaciones y soluciones con el juego de formas y colores.

Lo que realmente destaca de esta arquitectura neoplasticista es la idea de integrarse en la vida, de adaptarse a las necesidades de la sociedad, tal y como afirmaba el arquitecto Johannes Pieter Oud (1890-1963): "formas claras para necesidades claramente expresadas". Éstas son las características de esta arquitectura de la sobriedad y la claridad que Oud siguió como arquitecto jefe de la ciudad de Rotterdam de 1918 a 1932. No obstante nada hay de asimétrico en sus diseños de barrios para obreros en Rotterdam en los que experimentó con materiales prefabricados y hechos en serie y ejecutados con gran honradez por la calidad de la construcción. En el barrio de Tusschendijken (1918-1920) las manzanas de tres alturas están resueltas con volúmenes que avanzan o retroceden para crear efectos de variedad. Años después en el barrio de Hoek van Holland (1924-1927) vuelve a fórmulas ya ensayadas por Le Corbusier, casas de dos plantas en hilera rematadas en pabellones redondos que rompen la monotonía de la composición.



J. P. Oud: *Barrio en Hoek van Holland*. 1924-1927. Holanda.

Mientras, también se había definido la vanguardia rusa, desde que Kasimir Malevich asimiló la destrucción que de la forma convencional había hecho el Cubismo y encabezó la escuela cubista rusa en 1912. De 1915 es su manifiesto *Del Cubismo al Suprematismo* en el que también participaron el escritor Vladimir Mayakovski (1893-1930) y el pintor Mijaíl Lariónov (1881-1964) en que se reducía la pintura a un sistema de formas geométricas. No obstante en la vanguardia rusa otros tomaron el camino de la abstracción en construcciones que Vladimir Tatlin convirtió en emblemas del mundo contemporáneo,

del maquinismo y del diseño de objetos industriales fabricados en serie. Sus planteamientos puramente abstractos venían de la búsqueda de estructuras formales nuevas y lógicas, consecuencia de las cualidades y posibilidades expresivas de los nuevos materiales. Hacían arte para una nueva sociedad proletaria porque creían que un nuevo orden social demandaba formas de expresión novedosas.



K. Mélnikov: *Club Rusakov*. 1927-1929. Moscú.

Tatlin, El Lissitzky y Alexander Rodchenko desarrollaron un trabajo muy variado que abarcaba la construcción, el diseño y la publicidad. Los carteles de El Lissitzky abrieron las puertas a una concepción innovadora de la publicidad, una actividad de singular importancia en la Rusia revolucionaria que precisaba comunicar los logros y generar entusiasmo. *El Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin iba ser la oficina de propaganda del Partido Comunista que nunca llegó a construirse. En él se unían pintura, escultura y arquitectura, símbolo de una nueva era en la que la técnica, el progreso mecánico y la concepción cinética de la obra –era una espiral que rotaba sobre su eje– se ponía al servicio del ideal comunista.



K. Mélnikov. *La casa del arquitecto*. 1927-1929. Moscú.

Iakov Chernikov (1889-1951) teorizó sobre los principios del constructivismo en su libro *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina* (1931) en donde insiste en la idea de que todas las artes deben tener en cuenta las necesidades concretas de la vida contemporánea y sobre todo del consumidor masivo, el pueblo[20]. La arquitectura soviética despertó el interés de otros arquitectos, sobre todo tras el éxito del arquitecto constructivista Konstantín Mélnikov (1890-1975), que fue premiado por la obra del pabellón soviético de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París

[20] Un significativo fragmento del texto de Chernikov está recogido en Pere HEREU y Josep María MONTANER: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, Ed. Nerea, 1994, págs. 226-246.

en 1925. El pabellón era de planta rectangular, con un armazón recubierto de cristal, y sorprendió por el uso atrevido de las formas geométricas con escaleras que se entrecruzaban en el espacio, todo ello realizado en madera que recuperaba estructuras tradicionales. Su libertad en el uso de las formas arquitectónicas y su particular manera de componer se reflejó también en los clubes obreros que construye a finales de los años veinte como el Club Rusakov de Moscú (1927). Su independencia total se mostró en el diseño de su propia casa, una yuxtaposición de formas cilíndricas horadadas por aberturas romboidales (1927-1929).

## La consolidación de la vanguardia

Los resultados de la vanguardia del Movimiento Moderno se dieron a conocer en 1926 en la Exposición que el Werkbund alemán, en esos momentos presidido por Mies van der Rohe, organizó en Stuttgart. Sobre una colina de la periferia de la ciudad se estableció la Weissenhof, un barrio que quedaría de forma permanente con obras creadas para la ocasión por los arquitectos más destacados. Cada arquitecto construyó lo que se puede interpretar como prototipo de sus teorías. Mies van der Rohe levantó un edificio de planta rectangular de cuatro alturas de estructura de acero en el que todas las viviendas disponían de la mejor orientación. Su propuesta enlaza con las teorías contemporáneas de Gropius y Le Corbusier: una alternativa en altura a las casas unifamiliares. Gropius, por el contrario, mostró en dos casas aisladas una técnica de construcción prefabricada modular. Por su parte Le Corbusier volvió a sus casas unifamiliares sobre *pilotis* edificada en hormigón armado y acero. El holandés Oud presentó cinco casas alineadas, similares a las levantadas en Rotterdam de ejecución detallada y cuidadosa que incluía el mobiliario de una de ellas, con lo que su mensaje era más comprensible y menos programático que el de los anteriores. El veterano Behrens ofreció una construcción llena de referencias a propuestas pasadas y quizá de conciliación dentro del lenguaje moderno. Si en algo coincidían las construcciones era en la sencillez de sus fachadas, las cubiertas en terraza, ventanas en cinta y plantas libres gracias al empleo de los nuevos materiales. Todos los edificios eran blancos, excepto dos, Bruno Taut prefirió el rojo, y se agilizó la construcción gracias al empleo de elementos prefabricados. Tuvo enorme interés el diseño de mobiliario, realizado en serie, práctico y sencillo. La muestra de Stuttgart fue la demostración del rico lenguaje que el Movimiento Moderno había llegado a elaborar al que sin embargo le faltaba fijar su proyección en la nueva ciudad[21].

---

[21] Más detalles sobre le Weissenhof de 1926 en Leonardo BENEVOLO: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 6ª edición ampliada en 1987, págs. 501 y ss.

Tras la reunión de Stuttgart, 28 arquitectos encabezados por Le Corbusier se unieron para fundar el CIAM, el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna que se reunió por primera vez en el castillo de La Sarraz, cerca de Lausanne en Suiza auspiciado por la aristócrata franco-suiza, Hélèn de Mandrot, en junio de 1928. El CIAM sería el marco adecuado para comparar y poner en común las experiencias de los arquitectos del Movimiento Moderno. Del primer CIAM salió una declaración que firmaron 24 arquitectos europeos que se propusieron apartar la enseñanza de la arquitectura de las escuelas tradicionales de Arquitectura y las tendencias Beaux Arts para integrarse en el nuevo sistema económico-productivo que precisaba la sociedad del momento, todos trataban de racionalizar y estandarizar los elementos arquitectónicos, a la vez que extendían sus opiniones sobre la planificación urbana.



Asistentes al I CIAM en 1928. En primer término, sentado a la izquierda Fernando García Mercadal.

En La Sarraz estuvieron presentes personajes destacados como los holandeses Berlage y Rietveld, los alemanes Ernst May, Hannes Meyer de la Bauhaus o Hans Schmidt; los italianos Alberto Sartoris o Carlo Enrico Rava; P. Jeanneret y Le Corbusier de París e incluso los españoles Juan de Zavala y Fernando García Mercadal. También tuvo singular importancia Sigfried Giedion, su primer secretario general, Historiador del Arte suizo que publicó en 1941 *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, un libro clásico donde analiza la arquitectura moderna.

En 1929 se reunió el II CIAM en Frankfurt con un tema casi monográfico como fue "La vivienda mínima". Las tareas y debates estuvieron liderados por Ernst May que era el arquitecto oficial de la ciudad y presentó 24 proyectos para vivienda obrera que patrocinaba el ayuntamiento de la ciudad. May había construido el barrio Bruchfeldstrasse (1925-1926) y El Römerstadt Siedlung (1926-1928). El debate estaba servido porque en su planteamiento se presentaba la ocasión para diseñar en territorio con vivienda colectiva rodeada por la naturaleza pero planificada para una sociedad industrial, aunque se tuvieran en cuenta las ideas de la Ciudad-Jardín y las propuestas de la Bauhaus de ligar artes tradicionales y diseño tecnológico.

En Frankfurt se leyó el discurso de Le Corbusier *Las bases sociológicas de la vivienda mínima* que leyó Giedion porque Le Corbusier estaba en América. Éste al igual que Walter Gropius defendió la preferencia por las viviendas funcionales en altura, frente a las concepciones de May quien apostaba por la vivienda de baja altura. Le Corbusier tenía la vista puesta en la Unión Soviéti-

ca, un lugar que había frecuentado desde 1928 y en donde se habían puesto las bases del Primer Plan Quinquenal (1928-1933) que preveía la fundación de 200 nuevas ciudades y 1000 asentamientos agrícolas. Como sabemos, Stalin no apoyó los planteamientos vanguardistas en lo arquitectónico y recurrió a la vieja guardia de la arquitectura. Ernst May con algunos colaboradores marchó en 1930 a la Unión Soviética para trabajar en las nuevas ciudades, en concreto en la nueva ciudad de Magnitogorsk donde mediante elementos prefabricados se pretendió construir viviendas para los trabajadores rodeadas de un cinturón verde que limitara la polución que causaba la mayor industria siderúrgica en esos momentos en los Montes Urales de Siberia. La experiencia no resultó demasiado satisfactoria para el grupo alemán.

Desde 1930 el CIRPAC, Comité Internacional para la Resolución de los problemas de la Arquitectura Contemporánea, que era el consejo asesor del CIAM, se reunió en las oficinas de Le Corbusier para organizar el III CIAM que se reuniría en Bruselas gracias a la invitación del arquitecto Victor Bourgeois. El tema sería el desarrollo racional del espacio, el urbanismo ocupó así el debate del congreso basado en las teorías de Le Corbusier y de los holandeses. Le Corbusier proponía los edificios en altura que liberaran suelo para parques y espacios verdes y apostaba por la colectivización de las comunidades. De esos momentos es la idea de ciudad radiante, *La ville Radieuse,* en donde Le Corbusier defendió que la residencia debía determinar el nuevo trazado de la ciudad. Su diseño planteaba bandas paralelas, con bloques de planta quebrada que facilitaran el paso de la luz y el aire, se publicó en 1935.

La presidencia del CIAM, Karl Moser, renunció y fue sustituido por el holandés Cornelis van Eesteren, el diseñador del plan de Ámsterdam. Eesteren propugnaba un urbanismo basado en la distribución racional de los elementos funcionales de la ciudad, frente a la ciudad fachada decimonónica. Los elementos diferentes: fábricas, estaciones, residencias, hospitales o parques, se distribuirían en la ciudad teniendo en cuenta los datos estadísticos de la población.

En 1931 en Berlín se siguió debatiendo el modelo urbano teniendo en cuenta la planificación de ciudad socialista que Stalin proponía y que pretendía poner en práctica en los nuevos asentamientos. Los miembros de los CIAM pensaron que Rusia sería el lugar ideal para organizar el IV CIAM, pero la invitación no llegó y el belga Bourgeois propuso que la siguiente reunión del CIRPAC se realizara en Barcelona en 1932, como centro político de la nueva Segunda República Española proclamada en 1931.

## Arquitectura y totalitarismos

La formulación de la arquitectura que habían definido las vanguardias sufrió una trasformación profunda con el asentamiento de posiciones políticas

claramente autárquicas que pretendieron hacer del lenguaje artístico bandera de sus aspiraciones. La arquitectura y el urbanismo recibieron la misión de diseñar el nuevo escenario.

En la Unión Soviética el constructivismo había pretendido convertirse en el lenguaje de la Revolución y el éxito de sus propuestas atrajo la atención de los arquitectos europeos que participaron en los concursos convocados para la construcción de los nuevos edificios que acogerían las sedes del poder político. Sin embargo cuando Vladimir Ilich Uliánov, Lenin (1870-1924), se hizo con el poder en 1917 limitó la libertad de expresión de los artistas e impulsó corrientes que trataban de recuperar el realismo. La muerte de Lenin y la asunción del poder por Stalin no contribuyeron a afianzar las propuestas de la vanguardia, sino que arquitectos del antiguo régimen se convirtieron en aliados del poder retomando lenguajes conservadores y despreciando los proyectos vanguardistas que se quisieron identificar con movimientos internacionales atribuidos a la burguesía elitista. La Sociedad de arquitectos contemporáneos (OSA) pretendió consolidar la figura del arquitecto como intérprete de la sociedad, pero con la suficiente formación técnica para afrontar el reto de la construcción de viviendas. Sus iniciativas fueron rechazadas e ideas como la urbanización al modo de la Ciudad Lineal de Arturo Soria volvieron a estar de actualidad.



Boris Iofan: *Proyecto para el Palacio de los Soviets*. 1934.

La convocatoria para la construcción del Palacio de los Sóviets de Moscú en 1931 fue la clara demostración de este cambio de orientación. Aunque al concurso se presentaron figuras de tanto prestigio como Le Corbusier, lo cierto es que el proyecto elegido fue el presentado por Boris Iofan en 1934, una mole de 416 metros de altura realizada en un recargado estilo pseudo neoclásico coronada por una escultura de Lenin. La precariedad económica y el inicio de la Segunda Guerra Mundial impidieron su construcción. El centro de Moscú se llenó de grandes moles escalonadas, casi rascacielos en la línea historicista de Nueva York que nada aportaron al Movimiento Moderno.

En Italia la arquitectura representativa de la era de Benito Mussolini (1883-1945) surge de la conciliación de la tendencia Novecento, próxima al neoclasicismo que encabezaba Giovanni Muzio (1893-1982) con movimientos próximos al futurismo. En Milán apareció el Gruppo 7 del que formaban parte los arquitectos Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni y algunos interesados por lograr un lenguaje arquitectónico que casara la arquitectura del clasicismo italiano con la arquitectura racionalista en alza. Desde sus publicaciones se vertían críticas sobre la vanguardia futurista como un movimiento propio de la juventud que debía dejar paso a "la verdadera arquitectura que debería ser fruto de una íntima combinación de lógica y racionalidad". No obstante en su representante más destacado, Giuseppe Terragni (1904-1943), estaba presente un concepto industrial de la arquitectura, próximo a lo ingenieril, que no tenía inconveniente en recurrir a los modelos del constructivismo ruso y a los planteamientos de Le Corbusier. Los miembros del Gruppo no pusieron reparos en identificar su arquitectura como la genuina representación de la revolución fascista.

Desde el poder político, el tradicionalista Marcello Piacentini (1881-1960) trató de casar clasicismo y racionalismo pero sin renunciar a elaborar un estilo ecléctico, el estilo oficial del partido que él mismo empleó en el Palacio de Justicia de Milán en 1932. En el mismo año Piacentini impuso esos criterios en la nueva Universidad de Roma, donde el esquematismo de las formas clásicas, la presencia de vanos geométricos y la presencia de pórticos de gran empaque lo identifican con el estilo oficial fascista.

La lucha del racionalismo por permanecer como lenguaje oficial se materializó en la construcción por parte de Terragni de lo que sería el manifiesto del movimiento: la Casa del Fascio en Como. La luego llamada Casa del Popolo, es un paralelepípedo con una altura igual a la mitad del lado que se abre a la plaza que tiene delante. Terragni recurrió a un motivo clásico como era el espacio central a modo de "cortile" al que rodean diferentes dependencias. El rigor volumétrico y la racionalidad de su planteamiento le asocian de forma clara con las corrientes internacionales.

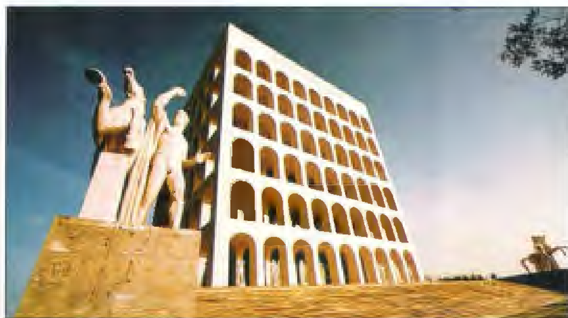
Mientras en el terreno urbanístico la ciudad de Roma se transforma para convertirse en la capital de la Italia fascista. Todas las intervenciones



G. Terragni: *Casa del Fascio*. 1932-1936. Como, Italia.

estuvieron encaminadas a la consecución de una escenografía monumental que valorizara los restos antiguos, muestras de la grandeza de la raza. Se liberaron monumentos como el Ara Pacis o la tumba de Augusto. Se abrieron nuevas avenidas o se ensancharon las existentes para que enlazaran los monumentos más significativos. El Concordato con la Iglesia permitió la apertura de la vía della Conciliazione que uniría la plaza de San Pedro con el Castel de Sant'Angelo, mutilando el diseño barroco de la plaza de San Pedro.

Una muestra de la aplicación de un programa representativo de la Roma Mussoliniana fue el proyecto para la E 42, EUR, la instalación para la Exposición Universal a celebrar en 1942 que conmemoraría los veinte años de la Italia fascista. El lugar estaba extramuros, en la proyectada ampliación de Roma hacia el suroeste y en el camino hacia el puerto de Ostia. Marcello Piacentini fue el encargado de planificar la exposición que contó con la colaboración del también arquitecto racionalista Giuseppe Pagano (1896-1945). El conjunto tenía un trazado geométrico con un eje axial que confluiría en el Palazzo delle Civiltà Italiana, una obra debida a los arquitectos Guerrini, La Padula y Romano, que fue el úni-



*Pallazzo della Civiltà*. 1942. EUR, Roma.

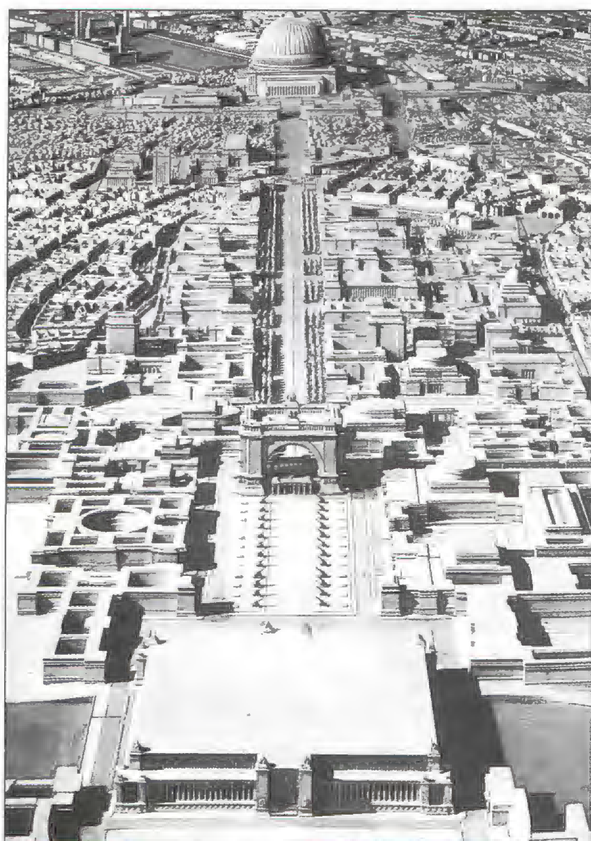
co edificio que se construyó antes de la guerra. Los edificios proyectados se erigirían en piedra blanca y mármoles con una mezcla de clasicismo fascista y racionalismo sobrio como se refleja en el cubo blanco del Palazzo delle Civiltà con sus fachadas horadadas por filas de arcos. La exposición quedó truncada por la guerra y el EUR se ha convertido con los años en un centro de negocios. Piacentini levantó algunos edificios más con ocasión de las Olimpiadas de 1960.

El estilo de compromiso que se utilizó como imagen del fascismo italiano, no fue posible en Alemania. El nacional-socialismo reaccionó contra los ideales de la modernidad. En 1933 se había cerrado la Bauhaus, muchos de cuyos miembros se exiliaron, y se atacó todo lo que ésta defendía, las manifestaciones de la nueva arquitectura, el arte moderno o la música dodecafónica. En su lugar se volvió al arte académico y clasicista, con temas que ya eran decadentes a finales del siglo XIX y a una arquitectura monumental inspirada en el clasicismo de Schinkel que se aplicó a los edificios oficiales.

Aunque los programas arquitectónicos de Hitler buscaban la monumentalidad y eran aplicables a los enclaves urbanos, en las zonas rurales latía el sentimiento de lo vernáculo que se identificaba con la publicación en 1929 del libro de Richard Walter Darré *El campesinado como fuente de vida de la raza nórdica,* que abunda sobre la idea de volver al campo y de huir de las contaminadas urbes industriales porque sólo del campo surge la fuerza de la raza aria. Los conceptos vertidos por Darré tomaron forma en la obra del arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) quien a través de sus libros *Arte y Raza* (1928) y *El rostro de la casa alemana* (1929) identificaba la arquitectura moderna con la enfermedad y la degeneración. Su idea



P. L. Troost: *Casa del Arte, Haus der Kunst.* 1934-1937. Múnich.



Albert Speer: *Maqueta del proyecto para la capital mundial Germania.*

de lo auténticamente alemán era la casa tradicional con tejado a dos aguas y recuerdo medieval que incorpora un huerto privado. Estos modelos se emplearon en las viviendas subvencionadas desde la toma del poder por el nacional-socialismo en 1933.

La arquitectura del régimen apartó todo tipo de disidencias estilísticas y obligó al exilio a muchos profesionales, incluso no judíos, como Mies van der Rohe que había representado a Alemania con su Pabellón en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Mies marchó a Estados Unidos en 1938. Un pequeño grupo de personas, próximas al partido nazi, se encargarán desde el principio de diseñar el nuevo escenario de poder y propaganda que Hitler necesitaba. Una de las realizaciones más tempranas fue la Casa del Arte Alemán en Múnich que edificó Paul Ludwig Troost (1878-1934) arquitecto de cabecera de Hitler, que se inspira en los modelos de Schinkel pero sin sus connotaciones románticas. A su muerte el director de estos programas fue un joven Albert Speer (1905-1981) que convirtió el clasicismo de Schinkel en un

lenguaje grandilocuente de escala megalómana que se aplicó a construcciones llamadas a asombrar y convencer a las masas. Pero las realizaciones no son tantas y sí muchos los fantásticos proyectos. En Berlín, capital de la Alemania nazi, se levantó el estadio destinado a los Juegos Olímpicos de 1936, totalmente en piedra por ser el material imperecedero en el que estaban levantados los monumentos griegos, el referente para los alemanes tal y como habían expresado Winckelmann o Goethe.

Los proyectos de Speer para Berlín se recogen en innumerables dibujos y maquetas que expresan el deseo de trazar un itinerario monumental de gigantescas proporciones, el *Welthauptstadt Germania* o Capital Mundial Germania, aunque hubiera que derribar, tal como había hecho Mussolini en Roma, buena parte del tejido antiguo. El bulevar monumental mantenía una clara axialidad sustentada en puntos focales representados por un enorme arco de triunfo que debería ser de dimensiones colosales para superar el que Napoleón había encargado para París y una Gran Sala, trasunto del Panteón de Agrippa que por lo desmesurado de su cúpula, en la que confluirían todas las miradas, era la más clara imagen del poderío del Tercer Reich. Como otras arquitecturas autárquicas, la arquitectura nazi no sobrevivió a su tiempo, en ella había más intención de elaborar un código visual que en ofrecer soluciones a la sociedad contemporánea.

## España y el Movimiento Moderno

Al igual que en otros países la arquitectura española vivió de los logros del historicismo, del eclecticismo y en muchos casos de los rasgos tomados del modernismo que en Cataluña siguieron teniendo vigencia gracias a los seguidores de Gaudí. De estos recuerdos salió el deseo de reflexionar sobre el clasicismo y la tradición arquitectónica para avanzar en la búsqueda de una arquitectura nacional y moderna, adecuada a la nueva sociedad. No será hasta después de la Guerra Civil (1936-1939) que los tímidos movimientos de vanguardia se incorporen a la práctica arquitectónica[22].

El empleo de los nuevos materiales como el hormigón, el metal y el vidrio se plegó a los gustos de una clientela que veía con buenos ojos una arquitectura de carácter tradicional. El estilo montañés que Leonardo Rucabado (1875-1918) empleó en la Casa de Tomás Allende en la Plaza de Canalejas de Madrid a partir de 1916 o el sevillano utilizado por Aníbal González Álvarez-Ossorio (1876-1929) en la Plaza de España para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 o las realizaciones de su discípulo Juan Talavera y He-

[22] Ángel URRUTIA: *Arquitectura española siglo XX*. Madrid, Ed. Cátedra, 1ª ed. 1997, págs. 43 y ss. Plantea la transición desde el historicismo nacionalista hasta la modernidad en el primer cuarto del siglo XX.

redia (1880-1960) en el edificio de Telefónica en la Plaza Nueva de Sevilla edificado a partir de 1925, no hacen sino hablarnos de la pervivencia de modelos salidos del barroco que podían servir para interpretar las más diversas tipologías. Todo ello no fue obstáculo para que en la muestra sevillana algunos pabellones prefirieran utilizar modelos claramente tomados del racionalismo más moderno.



*Plaza de España.* 1929. Sevilla.

No obstante desde las escuelas de arquitectura se tenía conocimiento de lo que se hacía fuera y las visitas a otros países fueron frecuentes. Se puede afirmar que hasta la llamada generación de 1925 no existirán ejemplos de la nueva arquitectura. Modesto López Otero (1885-1962) medalla de oro en 1912 y profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, recibió el encargo de diseñar la Ciudad Universitaria de Madrid a partir de 1923. Para abordar el trabajo viajó a Estados Unidos para buscar inspiración en la arquitectura de los campus americanos que fueran sencillos de aplicar en Madrid. López Otero siempre pretendió que su arquitectura enlazara con la tradición clá-



Vista de la *Ciudad Universitaria* de Madrid antes de 1936.

sica en la búsqueda de un estilo nacional[23]. En 1935 construiría el Colegio de España en la Cité Universitaire de París en un estilo escurialense con remedos del colegio Monterrey de Salamanca.

Proyectos de amplio calado como el trazado de la Gran Vía madrileña pueden considerarse un muestrario de la evolución de la arquitectura en la capital de España. El proyecto encargado a Francisco Andrés Octavio y a José López Sallaberry se inició en 1910 con arquitecturas neobarrocas y renacentistas para, según avanzaba la vía, dejar paso a modelos racionalistas, expresionistas o claramente inspirados en la arquitectura de Chicago. Arquitectos como Antonio Palacios Ramilo (1874-1945) aportaron modernidad a la nueva vía construyendo con regustos *Art Déco* el templete para el acceso al Metro, otra de las muestras de innovación en el transporte de Madrid. Antonio Palacios que ya había levantado edificios tan singulares como el Palacio de Comunicaciones de Madrid (inaugurado en 1919), el Hospital de Jornales (1908-1916) o el Círculo de Bellas Artes en Madrid, supo imprimir a su arquitectura una monumentalidad que aunaba rasgos clasicistas y recuerdos de la Sezession vienesa, en paralelismo con la obra de Otto Wagner (1841-1918), quien también había abordado las obras del Metropolitano de Viena o la construcción de entidades bancarias. Discípulo de Palacios fue Casto Fernández-Shaw Iturralde (1896-1978) a quien sus contactos con la vanguardia europea le llevaron a realizar una arquitectura manifiestamente expresionista que entroncaba con el futurismo utópico.



Antonio Palacios: *Templete del Metropolitano de la Red de San Luis*. 1919.

En la Gran Vía de Madrid se levantó el que sería el primer rascacielos de la ciudad, el edificio de Telefónica, en realidad un edificio industrial de estructura de acero, algo habitual en los edificios de la ATT norteamericana. Aunque el proyecto estuvo preparado por Louis S. Weeks el arquitecto especializado en los edificios de la compañía, su resolución se encomendó a Ignacio de Cárdenas (1898-1979) quien lo levantó en escasamente tres años. Aunque este rascacielos escalonado seguía la tipología de los edifi-

[23] Los edificios levantados antes de la Guerra Civil tuvieron que ser reconstruidos tras la contienda ya que formaron parte del frente de guerra. Hay un estudio detallado de su construcción en la Tesis Doctoral de Pilar Chías Navarro publicada por la editorial Complutense en 1986 con el título: *La Ciudad Universitaria de Madrid, Génesis y realización.*

cios en altura norteamericanos, en su decoración se recurrió al neobarroco madrileño[24].

La dificultad de Cataluña para superar el modernismo o el nuocentismo se reflejó en la actuación de arquitectos como Josep Puig i Cadafalch (1867-1956) o Josep María Jujol i Gibert (1879-1949), este último su más fiel discípulo, quienes hicieron suyos el amor por los detalles artesanales y el empleo de materiales tradicionales incluso en los edificios industriales como la Fábrica Casarramona de Barcelona del primero (1909-1913). Jujol, colaborador de Gaudí en algunas de sus obras, abordó una arquitectura muy personal llena de notas organicistas y futuristas en realizaciones tan originales como la Torre de la Creu en Sant Joan Despí (1913-1916). Jujol fue profesor en la escuela de Arquitectura de Barcelona, aunque sus enseñanzas no parecieron dejar huella en el trabajo de algunos de sus alumnos como José Antonio Coderch.



J. M. Jujol: *Torre de la Creu*. Sant Joan Despí, Baix Llobregat, Cataluña.

En la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 coincidirán muchas de las tendencias existentes: un eclecticismo de corte europeo, arquitectura regionalista y las últimas manifestaciones de la nueva arquitectura como el pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.

La visita a Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925 fue el momento en el que una joven generación de arquitectos españoles tomó contacto con la vanguardia europea. Un joven Rafael Bergamín (1891-1970) visitó la exposición y publicó en la revista *Arquitectura*, el boletín de la Sociedad Central de Arquitectos, las novedades que había tenido ocasión de conocer en el evento.

---

[24] La arquitectura telefónica en España se ha analizado en la tesis doctoral de Javier GARCÍA ALGARRA: *De Gran Vía al Distrito C. El patrimonio arquitectónico de Telefónica* (UNED, diciembre 2011). Está disponible en Red.

Manuel Sánchez Arcas (1897-1970) una vez visitada la exposición parisina, viajó a Holanda y más tarde a los Estados Unidos para conocer *in situ* las novedades presentadas en la muestra.

Fernando García Mercadal (1896-1985) viajó por Europa y entró en contacto con Behrens, Jansen, Le Corbusier o Poelzig. A su regreso a España construyó en su Zaragoza natal el Rincón de Goya, verdadero manifiesto de la nueva arquitectura. Sus relaciones con el exterior hicieron que fuera invitado al CIAM de La Sarraz junto a Juan de Zavala (¿- 1970). García Mercadal invitó a venir a España a Le Corbusier, Mendelsohn o Van Doesburg. En mayo de 1928 Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Fernand Léger impartieron conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de las que dio cumplida información Martín Domínguez en la revista *Arquitectura*.

En 1929 Josep Lluis Sert (1902-1983) marchó a París donde conoció a Le Corbusier y pudo colaborar en su estudio de la Rue de Sévres. A su vuelta a Barcelona abrió un estudio con Sixte Illescas (1903-1986) y otros jóvenes arquitectos con los que coincidía en la necesidad de renovar la arquitectura; juntos fundaron el GATCPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

El paso a la modernidad lo realizó la llamada Generación de 1925 que asumió la necesidad de hacer una arquitectura con el compromiso de satisfacer las necesidades de la sociedad, que cumpliera con todos los requisitos de higiene y que no perdiera de vista la tradición, los usos y funcionalidad de la arquitectura popular y autóctona. Si en algo estaban de acuerdo estos jóvenes arquitectos era en combatir el academicismo y las enseñanzas de las escuelas de arquitectura y se postularon para emplear en sus obras funcionalismo y racionalismo que se inspiraba en las teorías de Le Corbusier y en las conclusiones del debate salido de los CIAM.

En septiembre de 1930 se inauguró en San Sebastián la exposición *Arquitectura y Pintura en el Gran Casino* comisariada por los arquitectos José María Aizpurúa (1902-1936) y su socio Joaquín Labayen (1900-1995). A la muestra acudieron jóvenes arquitectos de Madrid como Aníbal Álvarez Baena (titulado en 1926), Santiago Esteban de la Mora (1902-1988), Javier Barroso Sánchez Guerra (1903-1990), Víctor Calvo de Azcoitia (t. 1930), Casto Fernández Shaw (1896-1978), García Mercadal, López Delgado y Amós Salvador. De Barcelona acudieron: Rodríguez Arias, Ricardo Churruca (1900-1963), Fábregas, Illescas, Oms Gracia, J. L. Sert, Josep Torres Clavé (1906-1939), Armengou y Perales. De Bilbao llegó Luis Vallejo y Real de Asua (1901-1964), mientras que de Zaragoza procedía Regino Borobio (1895-1976).

La nómina de artistas presentes era amplia, se exponían obras de Francisco Bores, Cabanas, Cossío, Juan Gris, Maruja Mallo, Moreno Villa, Miró, Olasagasti, Olivares, Ángeles Ortiz, Picasso, Ponce de León, Pruna, Ucelay y Viñes.

La cita fue la ocasión ideal para que cuajara un remedo de asociación profesional, de comunión de intereses capitaneada por Sert, Torres Clavé, Mercadal y Aizpurúa que desembocó en la reunión de octubre de 1930 en Zaragoza y la fundación del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Se dividieron en tres grupos asentados en Madrid, Barcelona y San Sebastián. Serían la sección española del CIRPAC, órgano de gestión del CIAM.

El grupo acordó la publicación de una revista *Documentos de Actividad Contemporánea* o *AC* que recogería las novedades en arquitectura y arte, a la vez que daría cuenta de los Congresos y reuniones del CIAM y del CIRPAC. Se publicaron 25 números desde 1931 a 1937 cuando ya la Guerra Civil imposibilitó el correcto funcionamiento de la publicación.

El número 1 de *AC* apareció con una portada que es la foto de la fábrica Van Nelle que habían levantado entre 1929 y 1930 en Rotterdam los arquitectos holandeses Brinkman y Van der Vlugt, verdadero ejemplo de la modernidad de la industria holandesa. A lo largo de los números tenemos ocasión de conocer la obra de arquitectos españoles y extranjeros en sus obras más novedosas, pero también reseñas de exposiciones de artistas como Julio González, Ángel Ferrant, Alexander Calder, Moreno Villa, Picasso o Joan Miró. Los números de AC reflejan lo que consideran característico de la época como es el movimiento universal de renovación y la aparición de nuevas estructuras sociales.



Número 1 de la revista AC. 1931.

En números sucesivos se fueron recogiendo las novedades en arquitectura como la urbanización futura de Madrid y la ampliación de la Castellana. Fueron muy comentadas las fotos y los proyectos para el nuevo aeropuerto de Barajas que había construido Luis Gutiérrez Soto. En Barajas se había optado por una tipología propia de la estética moderna, de formas redondeadas, torres circulares y vago aspecto aerodinámico que tan habitual es en obras como la Villa Savoye de Le Corbusier. También de estos momentos es la construcción de las estaciones de servicio de Casto Fernández-Shaw en Madrid,


Gutiérrez Soto: *Primer aeropuerto de Barajas*. 1931. Madrid.

desgraciadamente desaparecidas, aunque la de Porto Pi haya tenido que ser repuesta, claramente un remedo de la obra original, aunque sin la ligereza y perfil futurista de la obra original.

El número 3 de *AC* dio cuenta de la inauguración del Club Náutico de San Sebastián, obra de Labayen y Aizpurúa que junto a las sencillas casas de pescadores era un revulsivo en comparación con el Gran Casino. El Club Náutico era una obra que se adaptaba a las necesidades de la gente del momento, inaceptable para la generación anterior, según la reseña de la revista "en ella hay optimismo, luz, aire, una policromía en tonos pálidos que trae la alegría mediterránea", alegría y reposo las condiciones de sus constructores. Junto al viejo Casino era la muestra de la nueva arquitectura que venía a sustituir a la ya caduca.



Labayen y Aizpurúa: *Club Náutico de San Sebastián.* 1929.

El GATEPAC y sobre todo su sección catalana, abordó el proyecto de urbanización de la Diagonal de Barcelona. Sería su prolongación hacia la Barcelona futura, nacida de un estudio preliminar de la urbanización de la Futura Barcelona, el tema que preparaban para el Congreso de 1932 a celebrar en Moscú sobre la "Ciudad funcional". El proyecto para Barcelona aborda el hecho internacional de la uniformidad de clases que redundaría en beneficio de la colectividad. El anteproyecto estaba inspirado en las tendencias urbanísticas universales y en las normas que habían refrendado los congresos del CIRPAC. El proyecto contemplaba bloques aislados destinados a familias-tipo que aprovechan perfectamente el espacio y que aseguran a sus habitaciones aire y vistas al exterior. La urbanización se haría en paralelo a la avenida Diagonal.

Entre el 29 y el 31 de marzo de 1932 se reunieron en Barcelona los integrantes del CIRPAC en una reunión preparatoria del Congreso de Urbanismo de Moscú que debía celebrarse en septiembre. Los anfitriones de la reunión de Barcelona eran los integrantes del grupo español del CIAM, GATCPAC, que lideraban Josep Lluis Sert y Josep Torres Clavé. A Barcelona acudieron Le Corbusier, Van Eesteren, Giedion, Gropius, Breuer, Bourgeois, Gino Pollini de Italia, Ernst Weissmann por Yugoslavia y Rudolf Steiger y Werner Moser de Suiza; también estaban presentes miembros de las diferentes secciones del GATEPAC como García Mercadal. La reunión se enfocó hacia el urbanismo fuera de la URSS. Se presentó el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviet y todos los miembros del CIRPAC impartieron conferencias en diferentes lugares de Barcelona.

Le Corbusier comenzó a colaborar con el grupo catalán del CIAM en el Plan Maciá para Barcelona, donde por primera vez se pretendían aplicar los criterios urbanos del CIAM de las cuatro funciones: habitación, trabajo, recreación y circulación. Muy pocas partes del Plan fueron llevadas a la práctica. La Casa BLOC de 1933 de Sert, Torres Clavé y Joan Baptista Subirana (1904-1978) consistía en 5 edificios longitudinales distribuidos en forma de Z y que daban lugar a dos plazas públicas. Tienen dos de los cuerpos levantados sobre pilotis y debían cumplir con el requisito de alta densidad, equipamientos comunales y cubierta en terraza. En la actualidad está declarada Bien de Interés Cultural.



Sert, Torres Clavé y Subirana: *Casa BLOC*. Imagen de 1933.

Especial interés tuvieron los proyectos para los equipamientos recreativos para los trabajadores en la costa, que planteó el número 7 de *AC* bajo el lema "es necesario organizar el reposo de las masas". El proyecto planteado por

Sert y asociados contemplaba una zona de vacaciones a lo largo de la costa de Viladecans, Gavà y Castelldefels que contara con zonas de baño, para deportes, cines y actividades al aire libre. Para ello era preciso diseñar casas mínimas para el fin de semana, hoteles y residencias de vacaciones, cámpings, pabellones escolares, hospitales para el reposo, colonias escolares; todo ello respondería a una tipología específica apuntada por los arquitectos modernos. Por supuesto, se contemplarían las infraestructuras para el transporte como autopistas y aeropuertos. Aunque el proyecto se truncó por el inicio de la guerra civil, sus principios se llevaron al IV CIAM de Atenas de 1934.

En julio de 1933, las dificultades para poder organizar el IV CIAM en la URSS obligó al CIRPAC a tomar la decisión de organizar dicho congreso en un crucero que partiría de Marsella a Atenas con el patrocinio de la Cámara Técnica de Grecia representada por Stamos Papadakis. Allí sin la presencia de los alemanes, pero sí de italianos, y algunos españoles, artistas como el húngaro de la Bauhaus Moholy-Nagy, el pintor Fernand Léger, diseñadores de mobiliario y representantes de publicaciones tan singulares como *Cahiers d'Art*, se habló en 11 idiomas aunque predominó el francés. Giedion hizo un repaso de la historia del Congreso de la Ciudad Funcional. Se ofrecieron planos de 33 ciudades industriales.

Las ideas de este IV CIAM no se pudieron publicar en su momento y el responsable de la publicación, Sert, lo hizo en 1942 ya en Estados Unidos, en una versión simplificada que denominó *¿Pueden sobrevivir nuestras ciudades?* Le Corbusier publicó su versión de los debates en 1941 en la denominada Carta de Atenas en donde resumió los puntos clave de la urbanística reducidos a las cuatro funciones de la ciudad: habitar, trabajar, descansar y circular. Su texto recogía el principio de que el interés privado quedase siempre supeditado al interés público.

El estallido de la Guerra Civil en 1936 hizo que la colaboración de los arquitectos del Movimiento Moderno se viera en parte interrumpida y que los viajes a Europa no fueran fáciles.



J. L. Sert: *Pabellón de la República Española*, Exposición Universal de París. 1937.

El Pabellón de la República española en la Exposición Internacional de París fue la muestra de los principios asumidos por los arquitectos españoles. Sert reflejó en su diseño que la revolución arquitectónica había dejado su poso.

La Guerra Civil y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial fueron un parón para el desarrollo

de la arquitectura. La posguerra consolidó los principios del Movimiento Moderno e incluso materializó muchas de las utopías que la vanguardia había avanzado porque la sociedad de posguerra precisaba de equipamientos y nuevas viviendas. La arquitectura del Movimiento Moderno era la arquitectura para la nueva época.

## Bibliografía


BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (hay ediciones posteriores). Es un texto clásico que ofrece un panorama clarificador y ordenado de la arquitectura hasta los años setenta del siglo XX. Recoge una bibliografía muy puntual sobre los diferentes temas.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed. Ampliada, 2005. Una interpretación moderna de las sucesivas etapas de la arquitectura moderna con una bibliografía actualizada.

FUSCO, Renato de: *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Hermann Blume Ed., 1981, 2 Vols. Un sintético y bien documentado análisis del desarrollo de la arquitectura contemporánea desde mediados del siglo XIX hasta finales de los sesenta del siglo XX.

GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Colonia, Taschen, 1991. Se trata de una exposición muy general y bien documentada, sobre todo referida a algunos temas, de las obras arquitectónicas del siglo XX. Posee una espléndida documentación gráfica y un anexo biográfico de los arquitectos más relevantes.

SICA, Paolo: *Historia del Urbanismo. El siglo XX*. Madrid, Ed. Instituto de Estudios de Administración Local, 1981. Es el último volumen de la colección de Historia del Urbanismo que aborda los fenómenos urbanos por países y regiones. Los estudios terminan a mediados del siglo XX.

URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Ed. Cátedra, 1997. Una síntesis bien documentada sobre la arquitectura española en el siglo XX.

Capítulo 4

# ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN

*Víctor Nieto Alcaide y Genoveva Tusell García*

Cuando ha transcurrido ya más de un siglo de la aparición de la abstracción, esta corriente continúa siendo un campo de controversia y debate. Aunque otras tendencias hayan sido objeto de discusión, la abstracción lo ha sido siempre y por encima de todas. En 1935 Kandinsky afirmaba lo siguiente en referencia a la abstracción: "Los ataques que este arte ha debido que sufrir constantemente (ataques a menudo rencorosos) son la mejor prueba de su vitalidad y de su importancia". La abstracción ha acaparado todas las iras y vituperios a raíz de la escisión con las formas artísticas tradicionales que se produce en el siglo XX. En los años cincuenta, en plena efervescencia de la vanguardia abstracta, algunos críticos se plantearon el problema de si el arte abstracto era la tendencia definidora del arte del siglo XX. Es indudable que el arte abstracto es un fenómeno que no aparece en la historia del arte hasta el siglo pasado, pero lo mismo puede decirse del Cubismo, el Fauvismo, el Surrealismo y otras corrientes.

La razón de este planteamiento consistía en la contestación que había experimentado el fenómeno abstracto cuando el Informalismo había alcanzado una implantación casi universal. Precisamente por esa implantación llegó a considerarse como un fenómeno único y exclusivo del siglo XX. La aparición de la abstracción fue un fenómeno en estrecha conexión y sintonía con las experiencias llevadas a cabo durante la primera década del siglo XX, por los distintos movimientos de vanguardia. En este sentido, como apuntaba Kandinsky en 1912 en un artículo publicado en el Almanaque de *Der Blaue Reiter* con el título *Sobre la cuestión de la forma*: "En principio vemos que carece de importancia el hecho de que el artista recurra a una forma real o abstracta, ya que son interiormente equivalentes"[1]. Porque la abstracción fue parte activa del proceso de construcción de la autonomía de la pintura al excluir la representación en el cuadro, el único elemento que permanecía vinculado a la tradición. Su supresión proporcionaba al cuadro una autonomía total. Era el último paso para liquidar la visión perspectiva.

---

[1] KANDINSKY, Vasily: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona, Paidós, 1996.

En la abstracción la representación de la realidad que, aunque de forma diluida y casi oculta, había permanecido en las obras de los cubistas y de los futuristas, desaparece por completo y el cuadro se convierte en una imagen carente de perspectiva. El concepto tradicional del cuadro como cubo pictórico, como ventana abierta, desaparece sustituido por una nueva realidad: el *cuadro-objeto*.

La aparición de la abstracción no supuso el nacimiento de un nuevo *ismo*, sino que fue solamente la irrupción de un fenómeno que se ha desarrollado a través de diversas tendencias. A partir de entonces el arte con representación pasó a llamársele *figurativo* al existir otro arte, al que se llamó *abstracto*, en el que la representación había sido desplazada por la combinación de formas, líneas y colores desvinculada de sus connotaciones temáticas. En este sentido, resulta premonitoria la afirmación de Maurice Denis (1870-1943) cuando decía en 1890 que "...un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden". La abstracción fue un fenómeno que surgió paralelamente al desarrollo de la crítica formalista y de la pura visualidad que planteaba un análisis de la obra de arte aislado de sus connotaciones iconográficas de carácter figurativo.

En relación con la abstracción no han faltado quienes han señalado que las formas abstractas existieron en el arte con mucha anterioridad. Y, efectivamente, formas abstractas se encuentran desde siempre como elementos decorativos de la arquitectura, de la cerámica, de los tejidos, de los trabajos de orfebrería o de los marfiles. Pero son formas decorativas que no representan otra cosa que un ornamento. Pero por eso no cabe suponer que es un precedente del arte abstracto, pues carecen de autonomía al ser formas incorporadas a otro objeto con una función ornamental y no como formas válidas en sí mismas. Por ello no cabe hablar de arte abstracto hasta sus primeras realizaciones en 1910. Determinadas obras de la historia de la pintura que presentan una determinada analogía con la abstracción, como ciertas pinturas de J.M.W. Turner (1775-1851) o las *Ninfeas* de Claude Monet (1840-1926), tampoco tienen que ver con la abstracción, aunque sí con una autonomía de la pintura que va desplazando a la representación de su protagonismo a lo largo de la Historia, iniciando un proceso que llevaran los artistas abstractos a sus últimas consecuencias al suprimirla por completo.

## Abstracción y figuración

Una pintura o una escultura abstractas son aquéllas en las que no existe ningún elemento que pueda ser una representación o alusión figurativa de la realidad. En este sentido, hay obras en las que toda su composición parece abstracta pero en las que, al existir alguna referencia a la realidad, no

cabe considerarlas como abstractas. Como señaló el escritor y crítico de arte Michel Seuphor: "Debe llamarse abstracta la pintura en la que no podemos reconocer nada de la realidad objetiva que constituye el medio normal de nuestra vida; en otros términos, es abstracta una pintura cuando nos fuerza por ausencia de toda otra realidad sensible, a encararla sólo como pintura en sí, a juzgarla de acuerdo con sus valores extrínsecos a toda representación o a todo recuerdo de representación. De ahí se sigue que una trasposición de la naturaleza, aún muy extremada continúa siendo figurativa; pero igualmente se sigue que una trasposición llevada al punto de que nada permita en la obra descubrir el asunto naturalista inicial, una trasposición, pues, que no deje a la vista nada de lo traspuesto, merece ser llamada abstracción"[2]. De la misma manera, no será abstracta una obra de arte que parte de unos presupuestos figurativos para llegar a límites abstractos.



Vasily Kandinsky: *Vista con ferrocarril y Castillo.* 1909. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

Fueron varios los artistas que en distintos lugares y momentos los que, alrededor de 1910, comenzaron a entender poco a poco las ilimitadas posibilidades del diseño separado de la representación. En algunos casos como el de Kandinsky este descubrimiento pudo ser fortuito, mientras que en otros fue un proceso más gradual. Los artistas que iniciaron la abstracción –Kandinsky, Kupka, Delaunay o Mondrian– se formaron en el ámbito de la representación y tuvieron una primera etapa figurativa. Antes de 1910 Kandinsky realizaba una pintura en sintonía con las aportaciones del Fauvismo y el Expresionismo dentro del grupo *Der Blaue Reiter*; Frantisek Kupka (1871-1957) hacía ilustraciones y una pintura de carácter postimpresionista; y Robert Delaunay tuvo una inclinación inicial por el Cubismo que se aprecia en la construcción de sus cuadros a base de formas ordenadas pero realizadas con un predominio de la mancha de color que desbordaba los límites impuestos por la forma. Piet Mondrian (1872-1944) atravesó igualmente una primera etapa figurativa, para pasar a otra cubista y de ésta a lo que pudiera denominarse un Cubismo abstracto del que partiría su posterior abstracción geométrica.

Las primeras obras abstractas de estos artistas muestran una clara relación con sus inicios figurativos. La expresividad de la abstracción inicial de Kandinsky deriva de la exaltación del color de sus pinturas iniciales. Y lo mismo

---

[2] SEUPHOR, Michel: *Pintura abstracta.* Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1957, pág. 5.

sucede con los círculos de Delaunay íntimamente unidos a sus primeras obras figurativas influidas por el Cubismo. El caso de Mondrian es muy representativo. Tras realizar obras de influencia postimpresionista como *Molino al sol* (1911), realizó al año siguiente obras cubistas como *Naturaleza muerta del bote de jengibre* (1912), para pasar después a composiciones de influencia cubista en la que la representación ha desaparecido por completo como *Composición oval* (1914). Posteriormente, cuando la abstracción se convirtió en fenómeno generalizado, muchos pintores fueron abstractos desde sus primeras obras.



Piet Mondrian: *Naturaleza muerta del bote de jengibre*. 1912. Gemeentemuseum, La Haya.

Si bien no puede establecerse con certeza el lugar exacto y fecha de creación del arte abstracto, ningún centro artístico activo en aquel momento permaneció al margen de estos descubrimientos. Hemos visto ya una forma de Expresionismo abstracto en Múnich después de 1910 con la obra de Kandinsky y Franz Marc. Sin duda, habían sido animados por los experimentos sobre el color realizados por Delaunay, cuya obra ya destacamos como la primera enteramente abstracta realizada por un artista francés. Un grado de abstracción muy similar fue logrado por Giacomo Balla en el Futurismo. Tras la Primera Guerra Mundial, se produjo un desarrollo sostenido de la teoría y práctica abstractas por parte de distintos grupos en Rusia, Países Bajos y Alemania.

En relación con los límites entre abstracción y figuración se ha producido una confusión debida a los títulos con que muchos pintores abstractos han denominado sus obras. Se trata de una actitud provocadora ante la insistencia de un público que rechaza la abstracción y al que irónicamente se proporcionaba una falsa pista de búsqueda de una representación inexistente. Sin embargo, los títulos de las obras no son otra cosa que un nombre para identificarlas y diferenciarlas, nunca una pista para hallar una representación que no existe.

Esto no quiere decir que el arte abstracto sea un arte que niega o da la espalda a la realidad. Lo que hacen los artistas abstractos es rechazar la representación, pero su arte responde, en algunos casos como ningún otro, a una expresión del mundo en que vive el artista. Si comparamos un cuadro de Jackson Pollock con uno de Mondrian comprobaremos que nos encontramos ante dos mundos antitéticos. La pintura de Pollock expresa una actitud vital, angustiada ante un mundo hostil que busca su evasión a través del grito espontá-

neo de la pintura. Un cuadro de Mondrian es completamente distinto. Expresa serenidad y un espíritu científico. Es la visión de un artista que propone una concepción del mundo en orden y equilibrio. Ambas pinturas son abstractas. Ninguna de las dos representa lo real, sin embargo, muestra dos concepciones distintas del mundo, del individuo y de su actitud ante la realidad. Porque las diferentes realizaciones del arte abstracto aparecen marcadas por la diversidad. Cabe decir que casi existen tantas tendencias abstractas como artistas que las cultivan. Solamente existe un aspecto común a todas ellas: la ausencia de representación.

## Paul Klee (1879-1940)

Los casos mencionados de Kandinsky, Delaunay o Mondrian son muy distintos del de Paul Klee, cuya obra fue figurativa y abstracta de forma simultánea. Fue un pintor que tuvo una preocupación teórica y que desarrolló una pintura personal independiente de corrientes y tendencias, pero siempre dentro del ámbito de la modernidad y de la vanguardia. Su presencia en la Bauhaus durante diez años hizo que aumentase su prestigio como centro de experimentación de pintura y diseño industrial. Nacido en Suiza de padre alemán y madre francesa, su despertar artístico tuvo lugar en Múnich, donde conoció a Kandinsky. La obra de Klee fue reproducida en el almanaque de *Der Blaue Reiter* y participó en la exposición del grupo celebrada en 1912. Compartió el entusiasmo de Marc y Kandinsky por el arte primitivo, la pintura folclórica y los dibujos de niños. Veía en ellos lo que siempre había buscado en su obra, estructuras formales al nivel cultural más elemental que fueran libres de toda convención establecida.

Paul Klee fue plenamente consciente de las diferencias que separaban la abstracción de la figuración. Su actitud consistía en situarse ante el arte con la mentalidad de un primitivo desvinculado de los azares de la historia del arte, del pensamiento y de la cultura. Así, logra establecer una ruptura con los límites tradicionales que separaban la lógica de la fantasía, la ficción de lo real, la dicotomía entre forma y color y los principios de objetividad y subjetividad.

Otra experiencia importante para él fue su visita a París en 1912, donde pudo ver algunas de *Las ventanas* de Delaunay y su red de pequeños cuadrados y rectángulos de colores. Cuando en 1914 viajó a Kairouan (Túnez) junto a August Macke, comprendió que el color era la suprema realidad pictórica: "El color y yo somos uno ¡Soy un pintor!". Las primeras obras que reflejan este nuevo rumbo las realiza utilizando las rejillas o pequeños cuadrados de Delaunay. En muchas de las obras que realiza a partir de 1914 puede verse claramente la superposición e interpretación de planos del espacio cubista.



Paul Klee: *La Montaña del gato sagrado.* 1923. Colección particular, Alemania.



Paul Klee: *Harmonía en azul=naranja.* 1923. Colección particular, Lucerna.

Durante los años de la Bauhaus (1921-1930) pueden observarse dos direcciones en la pintura de Klee. Por un lado, hay muchas obras en las que parece seguir los principios de orden pictórico: una línea que sirve para crear un espacio multidimensional, o la línea y el color que sirven para sugerir el movimiento, o las capas superpuestas de color que crean nuevas arquitecturas. Pero en otros casos, el orden lógico de la arquitectura o la geometría se disuelve en presencia de imágenes fantásticas y misteriosas. Klee pretendía llevar la imagen y la actividad del pintor a un mundo *prelógico*, liberadas de toda tradición cultural. Así cuando pinta unos monigotes como en *La Montaña del gato sagrado* (1923), o unos cuadrados mágicos como *Harmonía en azul=naranja* (1923), se sitúa tanto en el campo figurativo como en el de la abstracción, en una posición previa a la de la aparición de la cultura que ha condicionado nuestra actividad durante siglos. Algunas obras son mágicamente imaginativas y con gran sentido del humor, mientras otras tienen connotaciones dolorosas que anticipan los acontecimientos que habrían de precipitarse en Alemania.

## Kandinsky y los inicios de la abstracción

Los años que discurren entre 1910 –cuando Kandinsky crea su primera acuarela abstracta– y 1914 –con el estallido de la Primera Guerra Mundial– fueron decisivos para la abstracción. La *Primera acuarela abstracta* (1910) de Kandinsky constituyó el primer ensayo de supresión de la representación. Más que una obra de composición elaborada, la pintura surgió como una suma de toques de pintura de carácter expresivo que sigue un proceso técnico existente en la trayectoria emprendida por el pintor en sus obras figurativas inmediatamente anteriores. El propio artista habla de



Vasily Kandinsky: *Primera acuarela abstracta.* 1910. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

cómo entendió las posibilidades del diseño no representativo una tarde de 1910 en Múnich. Al volver a su estudio, no reconoció una de sus propias pinturas que estaba colocada bocabajo que, en la sombra azulada, le pareció "de una belleza extraordinaria, reverberando con una luminosidad interior"[3]. Kandinsky descubrió que las formas coloreadas tenían unas propiedades expresivas propias, más allá de su relación o falta de relación con los objetos del mundo fenoménico. Esto le confirmó su convicción de que la tarea del artista era representar la realidad de la experiencia espiritual antes que la experiencia sensible.

Kandinsky realizó una importante labor teórica. Su primer libro, *De lo espiritual en el Arte*, fue escrito en 1910 pero no se publicó hasta 1911, inmediatamente después de su primera obra abstracta. En él Kandinsky afirmaba: "Paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta". Para Kandinsky cada forma tenía su significado, aunque sus interpretaciones podían variar. Incluso al definir las propiedades expresivas del color, reconocía que ninguna

[3] Cita tomada del texto de Kandinsky *De lo espiritual en el arte* (1912).

evidencia empírica podía probar que los valores que les asignaba podían ser válidos para otro observador.

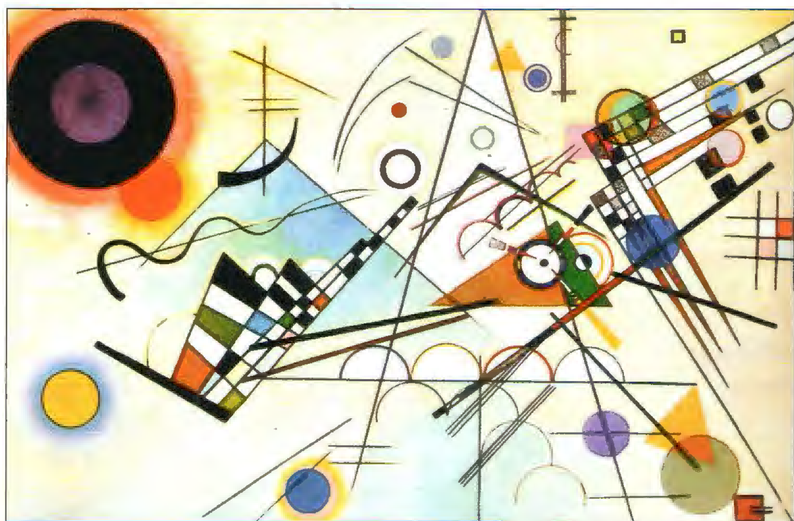
En la pintura de Kandinsky el paso de la figuración a la abstracción siguió un proceso lógico. Algunas obras como *Boceto para composición II* (1909), poseen ya la expresividad dinámica de sus primeras obras abstractas, con una reducción de la figuración a referencias esquemáticas puramente pictóricas. En otras obras abstractas como *Composición VII* (1913) se observa la aparición de una concepción ordenada de la pintura en las manchas de color, las líneas y los trazos puramente pictóricos y esquemáticos. Son obras de una etapa en la que Kandinsky concibe la abstracción como una expresión de manchas, líneas y colores que responden a una "necesidad interior" desvinculada de cualquier relación con la realidad exterior. En 1914 el artista se traslada a Moscú, donde ocupa un puesto administrativo en la Comisaría de Educación y ejerce como profesor en la Escuela de Arte, lo que merma el tiempo dedicado a la pintura.

En 1921 Kandinsky regresa a Alemania y se incorpora a la enseñanza en la Bauhaus de Weimar dirigida por Walter Gropius, experimentando un cambio notable en su pintura. El carácter colorista dramático e imprevisto de sus composiciones anteriores da paso a composiciones ordenadas de un modo más



Vasily Kandinsky: *Composición VII.* 1913. Galería Tretiakov, Moscú.

geométrico. No en vano, Kandinsky había coincidido en Moscú con los suprematistas y constructivistas y había publicado algunas de sus ideas sobre los valores expresivos de las figuras geométricas fundamentales. Como vemos en *Composición VIII* (1923), Kandinsky desarrolla una abstracción en sintonía con las propuestas del movimiento moderno de la arquitectura y con las



Vasily Kandinsky: *Composición VIII*. 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

orientaciones racionalistas del diseño, ofreciéndonos un intento de ordenación de la expresividad anterior. Esta nueva orientación se traslada al punto de vista teórico en uno de sus tratados más importantes, titulado *Punto y línea sobre el plano* (1926). En él analiza el desarrollo progresivo de la composición no objetiva, comenzando con un solo punto que, al moverse, crea una línea que se mueve hasta formar a su vez un plano en la superficie del cuadro. Cuando se fuerza a los distintos elementos a obedecer las leyes de su "naturaleza interior", pueden ser dispuestos en una composición "que no es otra que una exacta y dócil organización de fuerzas vitales que, bajo la forma de tensiones, están encerradas en los elementos". De esta manera, el contenido de una obra de arte "encuentra su expresión en la composición: es decir en la suma de tensiones internamente organizadas para la obra"[4].

## Arte abstracto en Francia. La aportación de Delaunay y Kupka

Como hemos visto al hablar del Cubismo órfico, el paso de Robert Delaunay (1885-1941) de la figuración a la abstracción siguió unos derroteros muy distintos a los de Kandinsky. Delaunay se inició en la pintura muy joven bajo la influencia de Gauguin, con una atracción por el color que le acompañará a lo largo de toda su vida, tanto en su etapa cubista como en sus primeras obras abstractas. Sin embargo, tampoco fue insensible a los ecos de Cézanne,

[4] Cita tomada del texto de Kandinsky *Punto y línea sobre el plano* (1926).

orientándose hacia el Cubismo a partir de 1908. Este paso no supuso el abandono del color ni la adscripción estricta a los valores de las formas geométricas. Obras como las de la serie de pinturas de la *Torre Eiffel* (1909-1911), muestran un Cubismo cromático y libre desde el que dará el paso a sus obras abstractas realizadas a base de composiciones de ruedas de color como *Disco simultáneo* (1912).



Robert Delaunay: *Formas circulares, Luna nº 3*. 1913. Colección particular, Colonia.

Delaunay partía de la descomposición del objeto y de la pintura como expresión de la simultaneidad. Pero no es el objeto sobre lo que experimenta, sino sobre la descomposición de la luz. Las obras del artista realizadas entre 1911 y 1914 desarrollaron este principio que había ido gestado en los años inmediatamente anteriores a la abstracción. Entre 1908 y 1909 Delaunay siente unas inquietudes muy distintas de la descomposición y representación simultánea de los objetos. Delaunay estudió las teorías del físico Eugène Chevreul y comenzó a preocuparse por el problema de la descomposición de la luz, por hallar una nueva realidad que le condujo al desarrollo de una abstracción cromática y dinámica. En este proceso tuvo una influencia importante su esposa la pintora Sonia Delaunay-Terk (1885-1947). Las pinturas abstractas de Robert Delaunay son cristalizaciones luz y de color, de una realidad abstracta propiamente pictórica en la que la imagen se condensa en la combinación armónica de formas dinámicas.

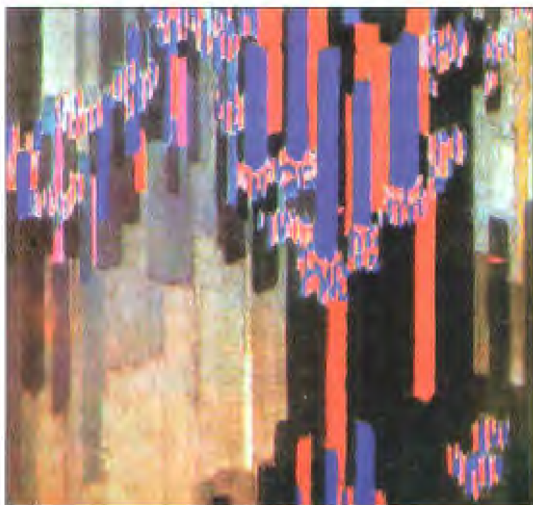
Al tiempo que Kandinsky y Delaunay iniciaban sus experiencias abstractas, uno de los verdaderos pioneros del movimiento pasó casi desapercibido. Se trata del pintor checo Frantisek (Frank) Kupka (1871-1957) que, tras estudiar en Praga y Viena, vivió en París desde 1895 ganándose la vida como ilustrador. Desde 1900 se instaló en un estudio en Puteaux, participando en las discusiones del grupo de Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon que dieron lugar al Salón de la Section d'Or. Este intercambio de ideas dio lugar al Cubismo órfico de Delaunay pero también a las experimentaciones bidimensionales de Kupka sobre las propiedades rítmicas y armónicas de la línea, la forma y el color. Su abstracción se orienta a lograr un efecto lírico sin abandonar el orden que logra con la combinación geométrica de las formas. Su pin-

tura abstracta irrumpió en el panorama de su tiempo sin tanteos, ensayos y sin las indecisiones propias de la práctica de un nuevo lenguaje. Desde el principio fueron obras de una gran complejidad plástica y de una coherencia y madurez que les proporciona el carácter de auténticas premoniciones de lo que será el desarrollo de la abstracción posterior.

En los *Discos de Newton* (1912), Kupka pone de manifiesto su interés por las propiedades físicas del color, presentando un diseño a base de círculos que parecen penetrar unos en otros, y se dividen radialmente en todos los matices del espectro de color. Su asociación con Delaunay se pone de manifiesto de la misma manera en *Alrededor de un punto* (1910-1915), donde a partir de un núcleo central en rojo, naranja, verde y amarillo, las elipses se expanden a lo largo de la superficie de la obra. En otras obras como *Colocación en verticales* (1911-1912) el color se dispone en franjas verticales en una imagen que se remite al linealismo del *Art Nouveau* y el *Jugenstil* alemán.



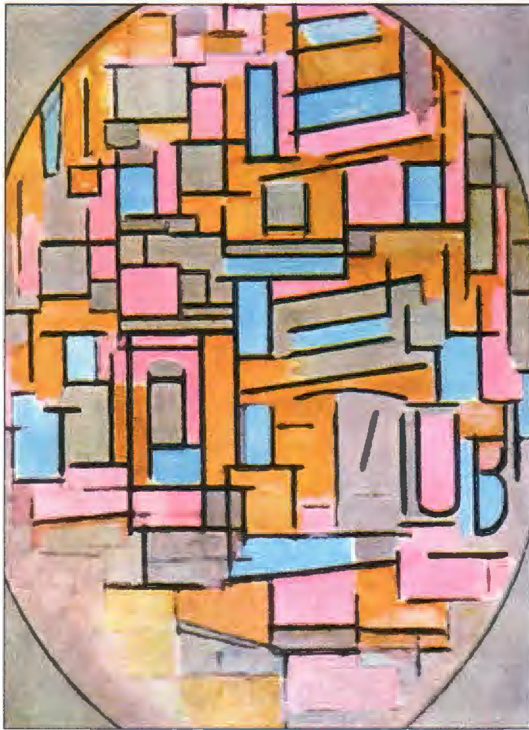
Frantisek Kupka: *Discos de Newton. Estudio para fuga en dos colores.* 1912. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.



Frantisek Kupka: *Colocación en verticales.* 1911-1912. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París.

## *De Stijl* en los Países Bajos. Piet Mondrian y el Neoplasticismo

Simultáneamente a la aparición del Constructivismo en Rusia se produjo en Holanda una búsqueda colectiva de un nuevo estilo para cada aspecto de la vida contemporánea. De todos los movimientos del siglo XX *De Stijl* quizás sea el más doctrinario y menos accesible, pero fue uno de



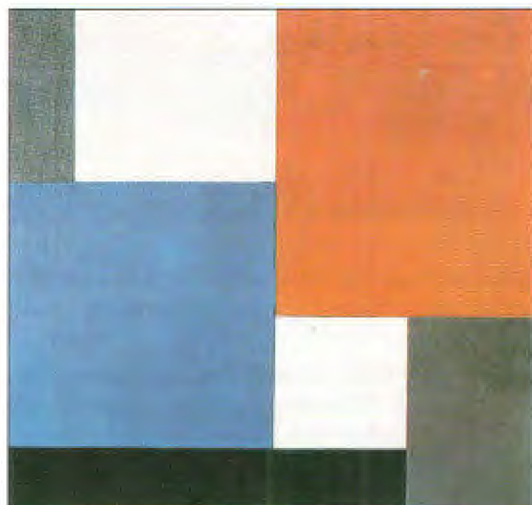
Piet Mondrian: *Composición oval.* 1913-1914. Gemeentemuseum, La Haya.

los que más influencia ejerció en la arquitectura, pintura y escultura modernas. Los principios de *De Stijl* fueron formulados a partir de 1916-1917 por un pequeño grupo de artistas y arquitectos holandeses. Los pintores Piet Mondrian (1872-1944) y Bart van der Leck (1876-1958) habían pasado del impresionismo al simbolismo, reduciendo paulatinamente sus escenas figurativas a formas planas. Mondrian estuvo en París entre 1911 y 1914, conociendo de primera mano el Cubismo analítico, lo que le llevó a reducir su gama de colores y sustituir las líneas curvas por rectas, limitando la dirección de los planos a la superficie bidimensional del lienzo. Para cuando regresó a Holanda ya había realizado un grupo de obras en las que los planos inclinados y entrecruzados del primer Cubismo habían sido alisados y dispuestos en otro orden, apareciendo perfilados por líneas oscuras. En *Composición oval* (1913-1914) la organización de planos se realiza mediante ejes verticales y horizontales y vemos una decoloración progresiva de los planos de color azul, lavanda y ocre que fue tan característica del primer Cubismo, además de las líneas oscuras que delimitan estos rectángulos irregulares.

En 1915 Mondrian entró en contacto con Theo Van Doesburg (1883-1931) con el que, a partir de sus intercambios de ideas con los arquitectos J.J.O. Oud (1890-1963) y Jan Wils (1891-1972), estableció el vocabulario formal de *De Stijl*. Los elementos básicos son el cuadrado y su extensión tridimensional, el cubo, que proceden de la intersección de dos fuerzas primarias de dirección expresadas por medio de líneas verticales y horizontales que se unen en ángulo recto. El color queda restringido a los tres primarios –rojo, amarillo y azul– además del blanco y negro en una búsqueda de la belleza plástica pura. A pesar de que sus teorías se ejemplifican a la perfección en la obra de Mondrian, Van Doesburg se convirtió en la personalidad dominante del movimiento, que presentó como un estilo moderno que englobaría todas las artes. El programa de *De Stijl* se hizo público en octubre de 1917 en el primer número de la revista del mismo nombre: "Deseamos abrir el camino a una cultura artística más profunda, estribada en la realización colectiva de una nueva

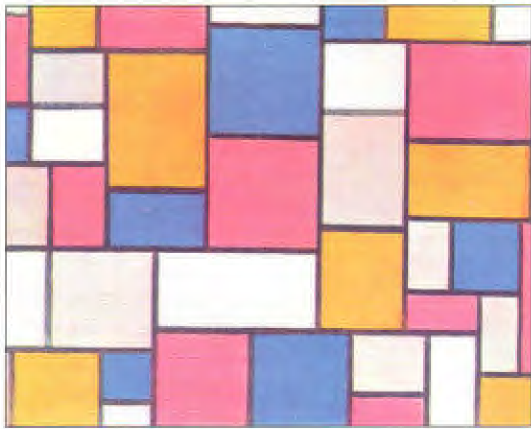
conciencia plástica". En el número de noviembre de 1918 se publicó el Primer Manifiesto de *De Stijl* en holandés, francés y alemán, haciendo una invitación a todos los artistas a participar en una tarea que se consideraba internacional. Entre los firmantes del manifiesto se encontraban no sólo Mondrian y Van Doesburg, sino también el escultor belga Georges Vatongerloo (1886-1965) o el arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964). Más tarde se añadirían al grupo el arquitecto Cornelis van Eesteren (1897-1988) y otros artistas como Severini, Arp, Lissitzky o Brancusi formaron parte de él en otros periodos.

Van Doesburg llevó su mensaje fuera de Holanda a partir de su traslado en 1920 a Alemania, donde pronunció conferencias en Berlín y la nueva Bauhaus de Weimar. En 1923 organizó la primera gran exposición de arquitectura de *De Stijl* en una galería de París. Hasta 1920 la obra de Van Doesburg se desarrolla paralelamente a la de Mondrian, hasta el punto de llegar a confundirse pero después, por influencia del Constructivismo y Suprematismo rusos, desplazó el eje de sus estructuras para conseguir más movimiento dando lugar a unos diseños que denominó "contra-composiciones".



Theo Van Doesburg: *Tres variaciones* (detalle). 1920. Colección Van Doesburg, París.

La obra de Piet Mondrian constituye el principal logro de la pintura geométrica no objetiva. Se trata, en realidad, de una imagen arquitectónica de la pintura o de una pintura arquitectónica que tuvo una clara proyección en determinadas orientaciones del Movimiento Moderno aunque el pintor no llegara a realizar ni un solo plano. La diferencia esencial consiste en que la pintura arquitectónica de Mondrian surge sin ningún fin de utilidad, solamente como una concepción ideal, como plástica pura. Mondrian es un ejemplo de rigor, de investigación de las combinaciones y juegos de la geometría llevados con una paciencia y constancia propias de una mística de origen protestante, un ideario profundamente arraigado en el artista. En su juventud, Mondrian recibió una estricta educación calvinista y estuvo interesado por la religión y la filosofía. Las ideas de M.H.J. Schoenmaeckers (1875-1944), autor holandés de libros populares sobre filosofía y religión, le animaron a ir más allá del Cubismo en busca de un nuevo arte plástico. Su pensamiento se refleja también en el ensayo que Mondrian publicó con el título *Neoplasticismo en el arte pictórico* en la revista *De Stijl* a lo largo de once entregas durante 1917-1918.


Piet Mondrian: *Composición.* 1918. Colección particular, Zúrich.

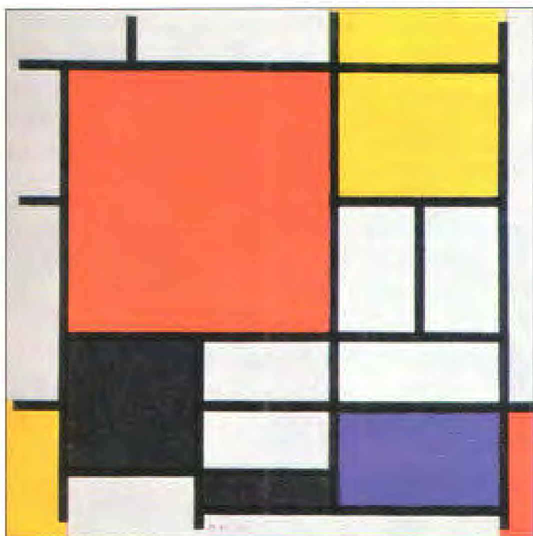
Sin embargo, Mondrian, no partió de una teoría general sino de practicar la pintura y experimentar en ella de una forma constante. Sus cuadros, formados por una composición a base de rectángulos, parten de la idea de que el valor del color no es algo que exista en el propio color, sino en su dimensión. Los tonos alteran la significación de un color aplicado sobre un mismo rectángulo. Y también cambia según el lugar que ocupe en el cuadro. Un cuadro concebido con formas elementales, como el cuadrado y el rectángulo y los tres colores primarios fundamentales. La aparente simplicidad de los cuadros de Mondrian trasciende los límites de un plano en el que se han aplicado formas de color. Son composiciones profundamente meditadas que al situarse en un muro condicionan la estructura y visión de todo el entorno arquitectónico, pues fuerzan al espectador a establecer una geometrización de todo el espacio circundante. El propio Mondrian, a este respecto, señalaba: "Cuando las proporciones de una habitación son buenas puede ésta satisfacernos al primer golpe de vista, pero no a la larga, pues ello no basta para hacerla "habitable". Para que responda a esa finalidad, es decir, para que nos satisfaga continuamente desde el punto de vista estético, una habitación no debe ser un espacio vacío, limitado por seis paredes que simplemente se contraponen entre sí: debe ser un espacio dividido, esto es, un espacio ya parcialmente lleno, limitado por seis superficies también divididas y que se equilibren mutuamente mediante las relaciones de proporción, las dimensiones y los colores."[5]. En este fenómeno la pintura de Mondrian juega un papel fundamental como elemento modulador y ordenador del espacio, de sus proporciones y de su estructura y composición.

Mondrian creía que el deber del arte era el de expresar una visión clara de la realidad y que las particularidades de la forma oscurecían la realidad pura. La misión del pintor era descubrir los medios puros por los cuales podría revelar la realidad fundamental más allá de la apariencia. Las primeras obras de Mondrian tras su regreso a París en 1920 presentaban muchos cuadrados y rectángulos combinados y líneas negras que a veces se detenían antes de los bordes, lo que parecía separar los rectángulos del fondo. El efecto de superposición en profundidad quedaba reforzado por la presencia de cuadrados de color gris que parecían estar delante de una superficie blanca. Progresivamente,

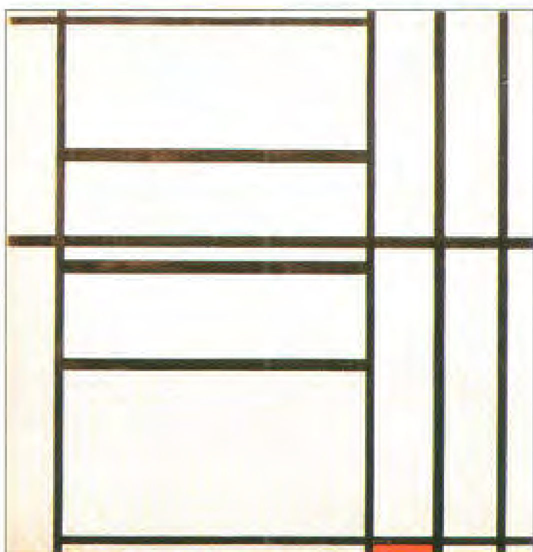
---

[5] MONDRIAN, Piet: *Realidad natural, realidad abstracta.* Barcelona, Seix Barral, 1973, pág. 79.

Mondrian abandona el gris y disminuye el número de rectángulos y cuadrados, restringiendo de igual manera el color. Hacia 1925 encontró el rígido diseño que hace que su obra resulte tan inconfundible. Los elementos de línea, forma y color se disponen sobre la superficie plana de manera que cada uno tiene una relación sutil e inequívoca con el otro. Se elimina la centralización del diseño tradicional, sus composiciones no tienen ni centro ni foco y las tensiones se distribuyen por toda la superficie de la obra. Ya no hay debilitación del color en los bordes como sucedía en el Cubismo. El cuadro es una tinta plana absoluta sin referencias a textura, tonos o toques de pincel. Rectángulos, colores planos, una armadura que lo ordena todo; son medios esenciales y aparentemente simples. Pero Mondrian no parte de ellos, sino que ha llegado a ellos tras un meditado, paciente y lento proceso de investigación. Mondrian introduce el pulso humano de una concepción metafísica de la vida a través de estos elementos simples y esenciales los cuales, a pesar de su estricta racionalidad, transmiten un latido lírico en el entorno que nos rodea.



Piet Mondrian: *Composición con rojo, amarillo, azul y negro.* 1921. Gemeentemuseum, La Haya.



Piet Mondrian: *Composición en rojo.* 1939. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

## La abstracción rusa. Malevich y el Suprematismo

El desarrollo de la abstracción discurrió por unos cauces estrictamente formales e independientes de problemas políticos e ideológicos. Fue en Rusia, tras la revolución de octubre, donde la abstracción se integró en los planteamientos ideológicos de la revolución estableciéndose una identificación entre vanguardia artística y vanguardia política. De una revolución que pretendía imponer un orden social que partía de cero tenía que surgir un arte al

margen de la tradición que respondiese a las exigencias de una nueva concepción del mundo, de la sociedad y de la Historia. Sin embargo, este proceso no arrancó de cero, ya que antes de la Revolución se había producido en Rusia un importante desarrollo del arte de la vanguardia a través de los contactos que determinados artistas mantuvieron con París.

La tradición artística rusa en nada hacía suponer que surgiría un arte de vanguardia radical. Sin embargo hacia 1909 se iniciaba una renovación cuando, en contacto con las vanguardias de París, artistas como Mijaíl Larionov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962) daban un giro decisivo a su producción e iniciaban el paso hacia el Rayonismo. Se trataba de una tendencia basada en el juego expresivo de líneas que, según Larionov, era una síntesis del Cubismo, el Futurismo y el Orfismo. A esto se unió su admiración por la antigua pintura rusa de iconos, los bordados campesinos, los grabados en madera y los esmaltes rusos. El primitivismo de Larionov se manifestó a partir de 1912 de una manera más lírica en sus pinturas de las estaciones, en las que con una pretendida tosquedad representa alegorías en combinación con signos pictóricos y letras. En 1913 Larionov lanzó un nuevo movimiento bajo la denominación de Rayonismo, porque sus composiciones estaban construidas a base de rayos de luz que parecían partir de superficies invisibles, que se cruzaban y se disolvían en motivos en continuo cambio. El Rayonismo bebió del Cubismo en cuanto a la estructura de sus pinturas, y del futurismo en su sentido del movimiento dinámico, pero dio lugar a obras completamente abstractas.



Mijaíl Larionov: *Rayonismo*. c. 1913. Colección particular.

En esos años tuvo un papel decisivo en la vanguardia rusa la actividad el pintor Kasimir Malevich (1878-1935). Sus comienzos artísticos transcurrieron paralelamente a las iniciativas de Larionov y Goncharova, pues participó en algunas de sus exposiciones. Malevich presentó obras que describió como "cubo-futuristas", en las que los temas campesinos aparecían tratados como construcciones de figuras macizas realizadas a base de formas cilíndricas y los paisajes del fondo se rompían en secuencias de pequeños planos angulosos. Podemos ver elementos cubistas y futuristas en *El afilador de cuchillos* (1912), una obra que parece anunciar la de Léger pero en la que los fragmentos de la figura repetidos mecánicamente

con los que representa el movimiento nos remiten al futurismo. Sin embargo, los elementos futuristas desaparecieron muy pronto de la obra de Malevich, que en 1915 era totalmente abstracta.



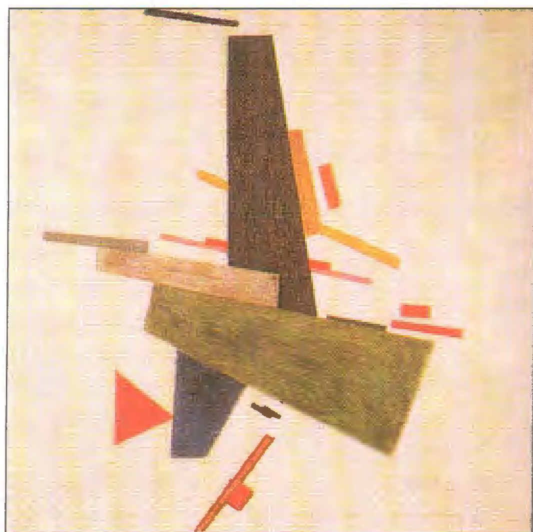
Kasimir Malevich: *El afilador de cuchillos.* 1912. Yale University Art Gallery, New Haven.

El artista insistía siempre en que había pintado el primer elemento suprematista, un cuadrado negro sobre un fondo cuadrado blanco, en 1913. Pero sus pinturas suprematistas no se exhibieron hasta 1915 en la exposición titulada *O. IO Última exposición de pintura futurista*, en la que presentó treinta y nueve pinturas abstractas. Con motivo de la muestra se editó un folleto titulado *Del Cubismo al Suprematismo*, en el que Malevich enunciaba los principios de esta nueva tendencia: "El Suprematismo es el redescubrimiento del arte puro, el cual, a lo largo del tiempo, había quedado oscurecido por una acumulación de "cosas". Su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1914-1915), que formó parte de esta exposición, constituye una demostración del carácter simplificador de la geometría y de la pintura suprematistas. Como muchos de sus contemporáneos, Malevich creía que el mundo exterior no era de utilidad para el artista. La pintura era el arte de descubrir analogías visuales para los valores de la conciencia, incluyendo las experiencias tanto conscientes como inconscientes, el único medio en que el sentimiento puede ser conocido y vuelto a experimentar. Por Suprematismo entendía "la supremacía del sentimiento en el arte creador", y la mejor manera de representarla era por medio del cuadrado, el elemento artístico más elemental, fundamental y, por tanto, supremo.



Kasimir Malevich: *Cuadrado negro sobre fondo blanco.* 1914-1915. Galería Tretiakov, Moscú.

Malevich no se quedó en el cuadrado, sino que desarrolló una progresión lógica de formas, que gradual-



Kasimir Malevich: *Composición suprematista.* 1915. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

mente se hicieron más elaboradas, al tiempo que más variadas en tamaño y forma. Desde finales de 1916 utilizó formas y líneas curvas, introduciendo incluso efectos de tercera dimensión cuando realizó planos inclinados cuyos límites se fundían con el fondo. Al mismo tiempo, introdujo nuevos colores junto al negro, rojo, gris y blanco, añadiendo nuevos matices y mezclas. En sus composiciones suprematistas, los grupos de elementos geométricos grandes y pequeños establecen distintas relaciones al tiempo que parecen flotar sobre el fondo blanco. En 1919 Malevich vuelve al Suprematismo más puro con *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, obra con la que su abstracción llega a una esencialidad límite y extrema.



Kasimir Malevich: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco.* 1919. Museum of Modern Art, Nueva York.

La pintura de Malevich constituye una de las aportaciones más importantes en el inicio y definición de la abstracción geométrica. Sus obras se anticiparon a la mayoría de las realizaciones de los pintores que por entonces iniciaban su camino de la abstracción. Sus fundamentos se basaban en unos principios iniciales: "El cuadrado suprematista –escribía– y las formas que de él proceden pueden compararse con las primitivas señales (símbolos) del hombre aborigen que presentaban, con sus combinaciones, no una ornamentación, sino un sentimiento del ritmo". Pero, en realidad, el Suprematismo de Malevich establecía las bases para la formulación de un nuevo proyecto de un mundo en equilibrio y sin contradicciones del que arrancarán los constructivistas. En relación con ello, Malevich afirmaba: "Ahora que el arte, gracias al Suprematismo, ha

llegado a su propio ser –esto es, ha logrado su forma pura, su utilidad– y ha reconocido la inhabilidad del sentimiento no objetivo, está intentando construir un auténtico orden mundial, una nueva filosofía de la vida. Reconoce la no objetividad del universo, y ya no se preocupa por ilustrar la historia de las costumbres".

## El Constructivismo ruso

Al tiempo que Malevich desarrollaba las nuevas propuestas suprematistas se estaba gestando en Rusia una nueva tendencia que haría su irrupción a partir de 1917: el Constructivismo. Ya en 1915 ambas tendencias se habían enfrentado en la exposición *O. 10 Última exposición de pintura futurista*, un conflicto entre la creencia suprematista de que el arte era una actividad espiritual independiente y el convencimiento de Tatlin de que su principal propósito era social y utilitario. El resultado fue que ambos artistas y sus seguidores tuvieron que exponer en salas distintas. El Constructivismo derivaba de las realizaciones de Vladimir Tatlin (1885-1953), cuyos primeros relieves tridimensionales habían sido expuestos en 1914. La intersección de planos proporcionaba una nueva técnica en el objeto artístico tridimensional y Tatlin afirmó que la orientación de la vanguardia rusa debía discurrir por el camino de la construcción.

La Revolución de octubre de 1917, con el consiguiente derrocamiento del zarismo y la implantación del socialismo, supuso un cambio decisivo en el devenir artístico. Los artistas de vanguardia y el nuevo estado, al establecer una identificación entre la vanguardia artística y la vanguardia política, crearon una situación propicia para el desarrollo del Constructivismo. Sin embargo, su duración fue breve: poco más de diez años. A una nueva sociedad y a un nuevo orden político tenía que corresponder un nuevo arte revolucionario, renovador y en clara ruptura con las creaciones del pasado. Entre 1918 y 1924, año en el que se endureció la oposición oficial frente al nuevo arte progresista, se abrieron muchas nuevas escuelas y organizaciones de artistas, y se reestructuraron muchos museos tanto en Petrogrado (la antigua San Petersburgo) como en Moscú. El deseo de los soviéticos era el de eliminar las distinciones de clase entre artista y artesano, al mismo tiempo que poner énfasis en la base materialista estructural de toda producción artística.

Vladimir Tatlin insistía en el carácter utilitario del orden artístico y declaraba que el artista tenia que conocer sus materiales y utilizar sus habilidades para la sociedad antes que para sí mismo. Sus primeras obras mostraban una influencia de Cézanne y del primitivismo de Larionov. En 1913 viajó a París, donde pudo conocer los relieves en madera de Picasso y la escultura futurista. Los primeros relieves pintados de Tatlin realizados poco después con la denominación de *Construcciones en relieve*, presentaban un nivel de abstracción



Vladimir Tatlin: *Relieve.* c. 1914-1917. Galería Tretiakov, Moscú.

superior a los de Picasso. Su *Relieve* (1914), lamentablemente hoy destruido, fue realizado mediante el ensamblaje de deshechos procedentes de la basura: tablas de madera, cristales rotos o una lata de metal. Hacia 1915 Tatlin realiza sus *Contra-relieves en esquina*, construcciones en distintos elementos en oposiciones que daban lugar a un espacio tridimensional y debían ser colocados en el ángulo de una habitación o suspendidos en el aire. Son obras que se conocen por fotografías, ya que en su mayor parte han resultado destruidas.

La obra que mejor pone de manifiesto este espíritu de integración del arte en la revolución es el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920), que Vladimir Tatlin proyecta como monumento a la revolución y del que tan sólo llegó a realizarse una maqueta. El proyecto nos presenta una torre de metal en forma de espiral abierta de más de tres metros de altura con la que Tatlin espiraba a superar a la Torre Eiffel. La torre contenía en un eje inclinado tres habitaciones destinadas a usos legislativos y científicos, que giraban sobre sí mismas dando una vuelta completa una vez al año, una vez al mes o una vez al día respectivamente. El artista describió la gran maqueta como una "unión de formas puramente artísticas (pintura, escultura y arquitectura) con fines utilitarios"[6], indicando que la consideraba una obra tanto de escultura como de arquitectura.

El *Monumento* muestra una identidad entre dos aspectos definidores del progreso: por una parte la relación con la abstracción y por otra, con la tecnología como referencia al progreso. Se trata de una obra que presenta una clara sintonía con obras de ingeniería en las que el hierro se utiliza a través de una articulación construida de piezas. El Constructivismo rompe con las técnicas tradicionales de la escultura, con el modelado y el esculpido. Se basa en la articulación de piezas y, por su carácter abstracto, en la eliminación de las referencias tradicionales de la escultura. En estas piezas implantadas en el espacio no hay delante ni detrás, sino que toda la pieza está formada por una conjunción de partes en las que no existe una jerarquía ni orden para su percepción.

---

[6] Cita de Tatlin tomada de GRAY, C.: *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Londres, 1962, pág. 218.

Por lo tanto, la contemplación de la obra determina que ésta sea válida desde todo el entorno, creando una infinitud de puntos de vista y transmitiendo un dinamismo a la escultura. El espacio en el que se sitúa la obra se transforma y se hace dependiente de ésta introduciendo una nueva idea del movimiento completamente distinto de la descomposición dinámica del Futurismo.



Vladimir Tatlin: *Maqueta para el Monumento a la Tercera Internacional.* 1920. Museo de Arte Moderno, Estocolmo.

Las teorías de Tatlin fueron difundidas por Alexander Rodchenko (1891-1956). Influido por Malevich, su pintura *Negro sobre negro* (1918) supuso un reto al Suprematismo rectilíneo al incorporar formas curvas. Pero lo más destacado de la obra de Rodchenko son sus dibujos abstractos a pluma y tinta, realizados con compás y regla, una técnica que continuó desarrollando en sus dibujos tipográficos. Junto a Rodchenko, debemos mencionar a otros artistas constructivistas como Varvara Stepanova (1894-1958), Olga Rosanova (1886-1918), Liuvov Popova (1889-1924), Alexander Vesnin (1883-1959) o Alexandra Exter (1884-1949).

Uno de los artistas más entusiastas del Suprematismo y el Constructivismo fue El Lissitzky (1890-1941), que contribuyó a dar a conocer las nuevas ideas rusas en Europa occidental. En 1919 conoció a Malevich y Tatlin y fue nombrado profesor de arquitectura y artes gráficas en la Escuela de Vitebsk, donde produjo sus primeros diseños tipográficos e ilustraciones para libros. En 1919, influido por la obra de Malevich, pintó su primer *Proun*, título que dio después a todas sus pinturas abstractas y que hacía referencia a su voluntad de llevar a cabo un nuevo arte. En estas pinturas la influencia del Suprematismo era muy evidente, pero al convertir los cuadrados y planos en imágenes tridimensionales creó pinturas con un marcado carácter arquitectónico. Entre 1922 y 1928 Lissitzky vivió en Alemania, Holanda y Suiza, donde trabajó con Arp, Van Doesburg, Mies Van der Rohe o Schwitters, dando a conocer las ideas suprematistas y constructivistas a otros movimientos como Dadá, *De Stijl* o la Escuela de la Bauhaus. En 1929 regresó a Rusia, donde continuó trabajando en obras abstractas y diseños tipográficos.



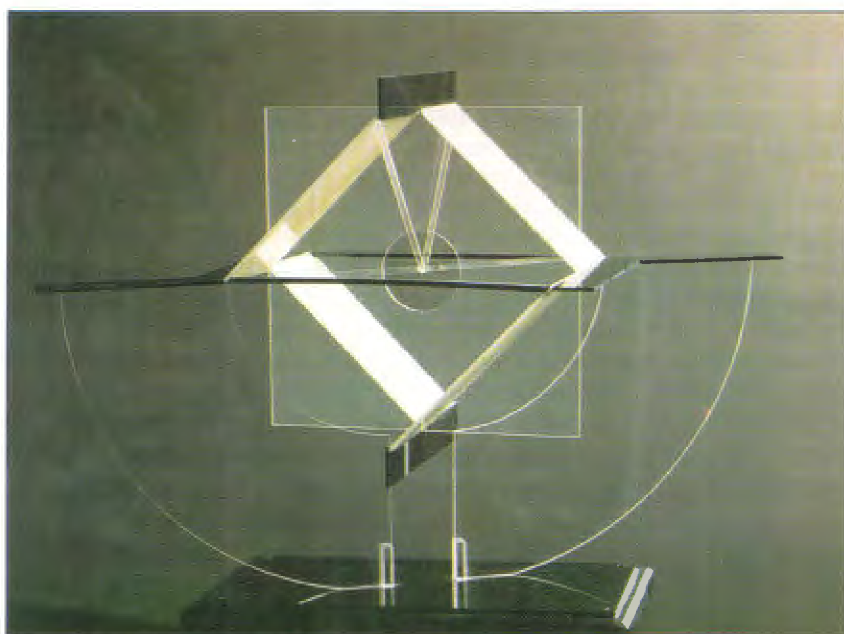
El Lissitzky: *Esbozo para un Proun.* c. 1920. Van Abbemuseum, Eindhoven.



Anton Prevsner: *Construcción. Superficie desarrollable.* 1938. Colección particular, Basilea.

A medida que disminuyó la influencia de Malevich, la iniciativa constructivista continuó su desarrollo de la mano de dos artistas, los hermanos Anton Pevsner (1888-1962) y Naum Gabo (1890-1977). Antes de 1917 ambos habían pasado varios años en Francia y Alemania, donde conocieron los primeros movimientos modernos. En su *Manifiesto realista* de 1920, planteaban una nueva idea del dinamismo en la obra de arte acorde con la nueva época: "Proclamamos que el espacio y el tiempo han nacido. El espacio y el tiempo: las únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las cuales debería edificarse el arte". Su intención era realizar una escultura integrada en el espacio urbano de la ciudad con el fin de implantarla en la vida cotidiana: "Anunciamos nuestro mensaje a los hombres de hoy en las plazas y en las calles. El arte está llamado a acompañar al ser humano por todas partes donde discurre y se agita su vida infatigable". Las investigaciones de Naum Gabo sobre el movimiento cinético dieron lugar a una serie de obras como *Construcción cinética* (1920), en la que una varilla metálica que vibra por medio de un motor creaba movimientos oscilantes virtuales.

El aspecto más importante fue la afirmación de que las obras de arte son objetos reales, de ahí la denominación del manifiesto. Este concepto del arte proponía unas posibilidades de actuación en el ámbito de la vida, de introducir el arte en la existencia, de humanizar la mecanización y de llegar a través de sus creaciones a toda la sociedad. De ahí, su visión realista



Naum Gabo: *Construcción en el espacio equilibrada sobre dos puntos.* 1925. Bush-Reisinger Museum, Cambridge.

sin recurrir a la anécdota y a la representación, eliminando la masa y el volumen compacto de la escultura e introduciendo en el espacio objetos construidos. La idea de movimiento que marcó el ideal de los futuristas tuvo en los constructivistas un desarrollo nuevo en el que se suprime toda referencia anecdótica. Es la proyección en el espacio del objeto escultórico y la ruptura con el punto jerárquico preferente lo que creará una nueva relación dinámica entre la escultura y el espacio que marcará la trayectoria de gran parte de la escultura contemporánea.

## Arte y política: realismo y compromiso

El entusiasmo revolucionario por la vanguardia fue breve. Algunos artistas como Pevsner, que como Kandinsky había sido nombrado profesor en Moscú, se desengañaron y se marcharon de Rusia. Toda esta efervescencia vanguardista duró solamente algunos años y pronto fue desplazada por una corriente oficialista, impuesta desde el Estado, cuyas formas de carácter académico fueron consideradas más útiles para difundir y reforzar la ideología de la revolución: el realismo socialista. Esta nueva corriente se

impondrá como el arte oficial de la URSS hasta la desaparición del régimen comunista. A la vanguardia se le reprochaba su carácter hermético, su condición puramente estética y carente de contenidos ideológicos expresados de forma explícita. La producción artística queda asumida por el Estado que la controla y programa.

En 1932 Stalin promulgó el decreto sobre la Reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas en el que se imponía este ideario. Se disponía la disolución de todas las agrupaciones artísticas independientes y se creaba la mencionada asociación controlada por el Estado. Sin embargo, no sólo fue el control político del estado el que impuso esta corriente. Entre las asociaciones de artistas existían muchos que eran contrarios a la vanguardia y favorables y practicantes de un realismo académico y grandilocuente. Un arte de cartel obcecadamente figurativo en el que la renovación estética quedaba subordinada completamente a las prioridades y urgencias políticas. El arte debe ser comprensible al pueblo, desarrollar puntualmente las ideas de la revolución y narrar hechos históricos o del presente relativos a la historia del movimiento comunista, a sus éxitos y a su proyección en el mundo social. Eran ideas que forzosamente orientaban la producción artística hacia un arte que enlazaba con el naturalismo y la pintura de historia del siglo XIX que había tenido en Rusia un importante desarrollo. Artistas como Sergei Gerasimov (1906-1985) o Vladimir A. Serov (1910-1968), plenamente integrados en esta corriente, fueron portavoces de este arte de Estado. Se trataba de imponer un "realismo" decimonónico, aceptable por las masas frente a las vanguardias cuyo arte era minoritario, elitista y, por extensión, burgués. La vanguardia tenía un carácter contestatario, acorde con el estallido de la revolución pero que, según estos planteamientos, no servía a los intereses de un estado totalitario para imponer y mantener férreamente sus principios.

Al hablar de real es preciso establecer una serie de matizaciones. Realismo es un término y un concepto que requiere un análisis pormenorizado y establecer con precisión sus diferentes significados. Cuando se habla de *realismos* en el arte del siglo XX relacionados con la política no se hace referencia a una tendencia plástica concreta, sino al desarrollo de un arte comprometido con la política. No es tanto un lenguaje como una ideología. El realismo social soviético comporta una temática comunista aunque el lenguaje y la forma de expresarlo sean variadas. Un elemento definidor de este fenómeno es su carácter figurativo. Los realismos –frente a tendencias de vanguardia como el Constructivismo que se presentan como un nuevo realismo– son siempre tendencias radicalmente figurativas. Es un fenómeno que se explica por su carácter narrativo y literario a través de una descripción al servicio del Estado. Por ello, no son corrientes realistas, sino políticas, ideológicamente al servicio del poder.

En Alemania el régimen nazi tuvo una obsesión por crear un arte de Estado –un *Arte Heroico*– y controlar la producción artística eliminando

y persiguiendo el arte de vanguardia o *arte degenerado* (*Entartete Kunst*) como fue denominado y sobre el que se hizo una exposición en 1937 en Múnich. Las realizaciones promovidas o consentidas por el Estado nacionalsocialista partían de un realismo y un naturalismo cuyos temas en muchos casos –salvo aquellos en los que se hacía explicita una afirmación política– podían ser considerados propios de un realismo social basado en la exaltación academicista de un costumbrismo trasnochado. Porque, como se dijo, lo que diferencia estos realismos no es su lenguaje sino las ideologías que representan y este aspecto podía expresarse con formas similares. Lo que las diferencias es la orientación de sus diferentes mensajes de propaganda.

Esta apropiación del arte por los regímenes totalitarios, que produce un arte comprometido con una realidad política concreta, no debe hacer suponer que toda relación del arte con la política supuso un comportamiento antimoderno. Por ejemplo, la obra del pintor norteamericano de origen ruso Ben Shahn (1898-1968) pone de manifiesto cómo los temas sociales y la crítica de la realidad social se integran en la modernidad. Son cuadros representan escenas de suburbios como *Handball* (1939), o de crítica social como la serie de *gouaches* realizada en 1930 sobre el caso Sacco y Vanzetti, los anarquistas que fueron ejecutados en 1927 después de un dudoso juicio. Esta pintura, dedicada a temas sociales y políticos, frente a los realismos oficiales, es una pintura en sintonía con la modernidad y la libertad creativa.



Diego Rivera: *La era*. 1928. Mural del Ministerio de Educación Pública, México.

Un caso en que la pintura se pone al servicio de una revolución desde la dimensión personal de unos artistas adscritos a la modernidad es el de los muralistas mejicanos. Si el arte de los totalitarismos derivaba de una imposición política, el de los muralistas mexicanos procedía de una convicción y de un programa de actividades promovido pero no impuesto desde el poder. Diego Rivera (1886-1957) fue el primer pintor que ejecutó una pintura mural en México

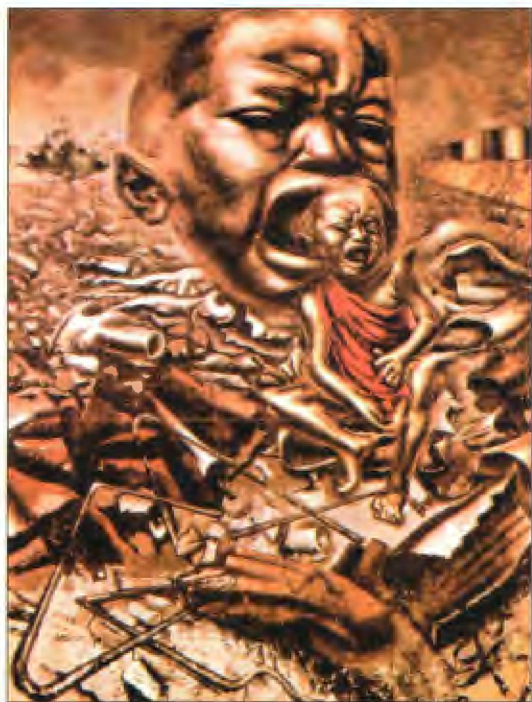
con un carácter social y dentro de las pautas de la modernidad. Tras haber estado en Madrid y en París, realizó en 1922 el mural sobre la *Creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Universidad. Rivera se preocupó por acometer una pintura nacional de carácter autóctono desentendida de las modas, de las tendencias modernas y de las tradiciones académicas. Su pintura respondía a un criterio revolucionario. Rivera utilizó formas sencillas y simplificadas que parecen derivar de un primitivismo indígena cuya máxima representante, aunque siguiendo una trayectoria diferente, fue su mujer Frida Khalo (1907-1954).

Como hiciera Rivera, José Clemente Orozco (1883-1949) orientó también su actividad como pintor a la formulación de una pintura auténticamente mexicana, realizando una importante labor como muralista. El muralismo mexicano tenía una justificación como arte didáctico y como lenguaje de la revolución, pues era un medio de explicarla y dar conocer sus logros y postulados. En este sentido, Orozco seguía a ciertos ilustradores mexicanos del siglo XIX y también una tradición anterior en la que el mural fue utilizado como medio de comunicación: la importante pintura mural mexicana de la época colonial realizada con fines de cristianizar a la población indígena.



José Clemente Orozco: *Zapatistas.* 1931. Museum of Modern Art, Nueva York.

Frente a la pintura de Rivera y Orozco, la obra de David Alfaro Siqueiros (1896-1974) aportó al muralismo una concepción monumental y profundamente expresiva. Su realismo comporta el desarrollo del espíritu revolucionario planteado desde un lenguaje conmovedor y de gran expresividad que desarrolló tanto en sus murales como en las obras de caballete. Su primer mural *Los Elementos*, realizado en 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria de México, se halla en sintonía con los frescos iniciales de Orozco. Siqueiros concibe sus obras con un barroquismo exacerbado como forma de acentuar el carácter épico de sus composiciones, lo cual no impide que sus obras posean siempre un claro acento de modernidad, muchas de cuyas formas proceden de una asimilación de las tendencias de vanguardia europeas.



David Alfaro Siqueiros: *Eco de un grito*. 1937.
Museum of Modern Art, Nueva York.

## Bibliografía

AA.VV.: *De Stijl 1917-1931. Visiones de una utopía*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

BLOK, Cor: *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Madrid, Cátedra, 1999.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.: *Arte desde 1900. Modernidad, Antiomodernidad, Postmodernidad.* Madrid, Akal, 2006.

GOUGH, Maria: *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 2005.

HOCHMAN, Elaine S.: *La Bauhaus: crisol de la modernidad.* Barcelona, Paidós, 2002.

LODDER, Christina: *El Constructivismo ruso*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Capítulo 5

# DADÁ, *SCUOLA METAFÍSICA* Y SURREALISMO

*Genoveva Tusell García*

## El movimiento Dadá

El análisis estilístico con el que hemos explicado otras vanguardias previas como el cubismo o el futurismo, no puede emplearse a la hora de explicar la compleja historia de una tendencia deliberadamente anti estilística como el Dadaísmo. Su principal teórico Tristan Tzara insistía en que era más un "estado de ánimo" que una técnica o estilo, pero se convirtió en el movimiento más polémico del siglo XX. No es una coincidencia que las primeras manifestaciones dadaístas tuvieran lugar hacia 1915-1916 tuvieran lugar en dos ciudades que se mantuvieron neutrales durante la guerra: Zúrich y Nueva York. Artistas y escritores jóvenes pusieron de manifiesto allí su repugnancia hacia la guerra que estaba aniquilando la cultura.

### *Dadá en Zúrich (1916-1921)*

Aunque el movimiento irrumpió prácticamente al mismo tiempo en Europa y América, el hecho de que la palabra dadá se usara por primera vez en Zúrich hace que esta ciudad tenga una importancia histórica en el desarrollo del movimiento. El 5 de febrero de 1916 el poeta, músico y empresario de teatro alemán Hugo Ball (1886-1927) abría el mítico Cabaret Voltaire en el barrio antiguo de Zúrich. Un anuncio en los periódicos invitaba a los descontentos a unirse bajo el nombre de este genio de la crítica social, que dijo haber fundado el local para "recordar al mundo que existen hombres independientes, más allá de la guerra y del nacionalismo, que viven para otros ideales". Junto a Ball se unieron otros jóvenes como Richard Huelsenbeck (1892-1974), poeta y estudiante de medicina alemán que después se llevaría consigo las ideas y técnicas con las que lanzaría el movimiento Dadá en Berlín en 1918. El joven poeta rumano Tristan Tzara (1886-1963) introdujo novedades tomadas del Futurismo, como publicitar el movimiento a través de manifiestos deliberadamente provocativos creados para ser leídos en público con un tono insultante.


Hugo Ball en el *Cabaret Voltaire.* 1916.

Era necesario un nombre para definir las actividades del grupo y al respecto existen varios relatos sobre el descubrimiento del vocablo. Quizás el de Jean (Hans) Arp (1887-1966) sea el más conocido, divertido y el más Dadá: "Por la presente, declaro que Tristan Tzara encontró la palabra el 6 de febrero de 1916 a las seis de la tarde; estaba yo presente con mis doce hijos, cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra que nos llenó de un justificado entusiasmo. Ocurrió esto en el Café de la Terrasse de Zúrich, y yo llevaba una brioche en el agujero izquierdo de mi nariz". Por su parte, Huelsenbeck declaró que él y Ball encontraron esta palabra por azar al introducir un cuchillo en un diccionario alemán-francés mientras buscaban un pseudónimo para la nueva estrella del café. Hugo Ball aportó la explicación más sencilla refiriéndose en su diario a su deseo de publicar una revista sobre las actividades del Cabaret: "Tzara está preocupado con la revista. Mi proposición de llamarla Dadá ha sido aceptada... Dadá significa en rumano 'Sí, sí!' y, en francés, un caballo de báscula. En alemán es un signo de absurda ingenuidad". En todo caso, queda claro no sólo el papel de Tzara en la elección de nombre sino también las connotaciones infantiles de esta palabra que nos recuerda al balbuceo sin sentido de un niño pequeño, fruto de su ingenuidad y dependencia del instinto y la intuición. Ball hizo referencia a ello en su diario en 1916: "La infancia es un nuevo mundo y todo es infantil y fantástico, infantil y directo, infantil y simbólico, en oposición a la senilidad del mundo de los mayores". Es probable que conociera la fascinación de Kandinsky y Klee por el arte infantil pues poco antes había estado en Múnich, donde quizás vio el almanaque *Der Blaue Reiter.* Ball utilizó por primera vez esta palabra en el único número de su Cabaret Voltaire, en el que anunciaba que sus artistas publicarían una revista internacional que se llamaría "DADÁ, Dadá, Dadá, Dadá".

Puesto que Huelsenbeck y Tzara eran ante todo hombres de letras, el movimiento Dadá fue en sus comienzos casi exclusivamente una manifestación literaria, pero Hugo Ball quiso desde el principio que su cabaret fuera un lugar de expresión artística y para su apertura organizó una exposición en

la que se mezclan obras cubistas, expresionistas y abstractas. El descubrimiento del estilo pictórico dadá llegó de manos de Hans Arp, que aunque alemán había pasado una temporada en París donde pudo ver los *collages* de Braque y Picasso. En colaboración con su esposa, la bailarina Sophie Taeuber (1889-1943), Arp comenzó a experimentar con el automatismo dibujando el mismo motivo cada día hasta que, de manera automática, su mano comenzaba a crear variantes de estas formas originales. También rompía papeles de colores o sus propios dibujos, dejándolos caer al azar dando lugar a diseños abstractos. Estos métodos resultaron fundamentales en su arte posterior en el contexto de la Escuela de París de entreguerras.



Hans Arp: *Retrato de Tristan Tzara.* 1916. Colección Thyssen Bornemisza, Lugano.

En marzo de 1917 el *Cabaret Voltaire* fue sustituido por la Galería Dadá de Ball, que abrió sus puertas con una exposición con obras de Vasily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka o Giorgio de Chirico. El segundo manifiesto Dadá realizado por Tzara en 1918 supuso un análisis más pormenorizado y coherente del movimiento y fue leído en Zúrich el 23 de julio de 1918 para después publicarse en *Dadá 3* en diciembre. Con el abandono del Dadaísmo por parte de Hugo Ball y el traslado de Hans Arp y Tzara a Colonia y París, el movimiento se extinguió en Zúrich para aparecer en otros núcleos de Alemania o Francia.

## *El Dadaísmo en Alemania (1918-1920)*

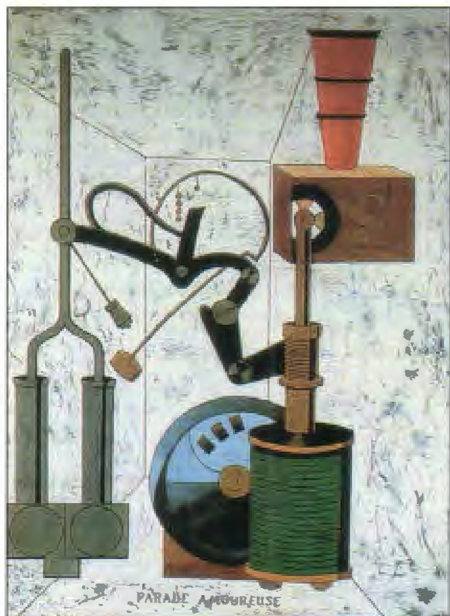
Con el final de la Primera Guerra Mundial, el movimiento Dadá irrumpió en tres ciudades alemanas. Huelsenbeck se trasladó a Berlín, donde lanzó el movimiento con una conferencia en febrero de 1918 que fue seguida de un manifiesto firmado también por Tzara, Marcel Janco, Arp, George Grosz y Raoul Haussmann y leído dos meses más tarde. El movimiento alcanzó su apogeo en 1920 con la celebración de la Primera Feria Internacional Dadá en la que la mayoría de las obras expuestas eran alemanas, a excepción de las de Hans Arp y Francis Picabia. Aunque los dadás de Berlín no produjeron muchas obras pictóricas o escultóricas, sus contribuciones fueron decisivas en el desarrollo del collage y los fotomontajes. Los grandes maestros del fotomontaje fueron



Raoul Haussmann: *Elasticum*. 1920. Galerie Berinson, Berlin y UBU Gallery, New York.

John Heartfield (1891-1968) y Raoul Haussmann (1866-1971) que, en su sensible manipulación de los materiales, demostraron conocer la estructura formal de los *papier collés* cubistas. Heartfield realizó retratos pegados mordazmente satíricos, mientras los de Haussmann tenían connotaciones visuales y políticas y un carácter más Dadá. El artista más importante del movimiento Dadá en Berlín fue George Grosz (1893-1959), cuya obra desbordó los principios dadaístas, por lo que se estudiará en otro contexto.

Entre 1910 y 1920 se produjo una breve explosión Dadá en Colonia de la mano de Max Ernst (1891-1976), que no tuvo una formación artística pero desde muy pronto estuvo familiarizado con la producción y el uso de imágenes con intención simbólica. Sus estudios de filosofía y psicología le hicieron descubrir el poder expresivo del arte de los enfermos mentales. En sus *Dos figuras ambiguas* (c. 1920) o *Parade Amoureuse* (1918) los elementos mecánicos, que parecen recortados de un catálogo de productos mecánicos, nos parecerían aparentemente inofensivos en su intención original, pero tal y como están ensamblados por el artista, con contornos y colores adicionales, se convierten en evocaciones de ese mundo de pesadilla del hombre mecánico. La fama de Ernst llegó hasta París, donde André Breton organizó una exposición de su obra en 1920 a la que el artista no pudo acudir por carecer de visado, pero que fue una de las primeras muestras dadaístas en la capital francesa. Dos años más tarde Ernst se instaló en París, donde encontró el movimiento dadaísta a punto de expirar pero donde pintó unas obras que le valdrían su entrada en el círculo de los surrealistas.




Francis Picabia: *Parade Amoureuse*. 1917-1918. Colección particular, Chicago.

No podemos dejar de referirnos a Kurt Schwitters (1887-1948), que desarrolló su actividad artística en Hannover sin apenas contacto con los focos dadaístas de Colonia y Berlín, que tuvieron un carácter más po-

lítico. Había estudiado en la Academia de Dresde, origen del grupo *Die Brücke*, por lo que su primera obra fue de carácter expresionista. Como pintor abstracto su obra se centró en la naturaleza de los materiales y en sus combinaciones, en un intento por liberar a la pintura de lo tradicional. Schwitters dota de una innegable calidad estética a materiales en un principio tan carentes de ella como trozos de madera o yeso, cristales rotos, el contenido de papeleras, billetes de tranvía o envoltorios de chocolates recogidos de la basura. Sus *collages* combinan a la perfección las texturas, colores y formas de cada papel controlando el efecto aparentemente accidental de la obra. A comienzos de 1919 Schwitters incluyó en un collage la sílaba *metz* recortada del membrete del papel de un banco, un sonido que le gustaba tanto que terminó por aplicarlo a todas sus actividades como artista, arquitecto, poeta y editor. Como el término Dadá, la palabra *metz* terminó por convertirse más en un estilo de vida. Schwitters acabó convirtiéndose en un artista al margen de cualquier etiqueta o grupo artístico. Mantuvo contactos con Theo Van Doesburg y El Lissitzsky. En sus collages de los años veinte se puede observar la impronta de movimiento *De Stijl*, conservando algo de su precisión geométrica en la cuidadosa disposición de cuadrados y rectángulos. Abandonó Alemania para vivir exiliado en Noruega e Inglaterra, siendo becado al final de su vida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para realizar una construcción arquitectónica o *Merzbau* que finalmente no llegó a concluir.



Kurt Schwitters: *Merzbild 1 A, el psiquiatra.* 1919.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

## *El Dadaísmo en Nueva York (1913-1921)*

Hacia 1912 dos jóvenes artistas procedentes de París –Marcel Duchamp y Francis Picabia– habían sentado ya las bases para el desarrollo del movimiento dadá en Nueva York. Duchamp había presentado su *Desnudo bajando una escalera* en el Armory Show en 1913, consiguiendo irritar al público norteamericano casi tanto como a sus colegas cubistas, ya que reducía la dificultad de presentar figuras en movimiento a lo puramente gráfico. De ascendencia franco española y carácter irónico y extravagante, Francis Picabia (1979-1953) compartía con Duchamp el gusto por la paradoja y la reducción casi hasta el ab-



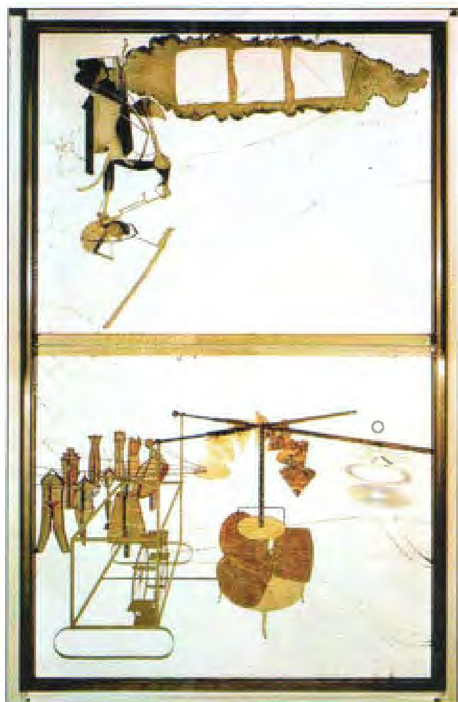
Francis Picabia: *Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie.* 1914. Museum of Modern Art, Nueva York.

surdo de las situaciones más complejas. Picabia pasó por un estilo impresionista pero también por la abstracción cubista, que presentó en el Armory Show. Su gran lienzo titulado *Veo otra vez en el recuerdo a mi querida Udnie* (1914) muestra los frutos de su colaboración con Duchamp y presenta un tratamiento mecánico de las formas abstractas, que aparecen en constante movimiento en un espacio iluminado de manera muy variada. Tanto Duchamp como Picabia habían renunciado a los temas cubistas, emocionalmente indiferentes como naturalezas o figuras, en favor de objetos capaces de transmitir significados simbólicos y complejos.

Ambos artistas se convirtieron en las figuras más destacadas del círculo más progresista de Nueva York, que se situaba entre la Galería Photo-Secession del fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946) en la Quinta Avenida, y la casa del poeta Walter Arensberg y su mujer, por donde pasaban los artistas europeos que llegaban a la ciudad como Albert Gleizes. Tanto Picabia como Duchamp viajaban con frecuencia a Europa, donde establecieron lazos con otros focos dadaístas. En 1917 Picabia publicó en Barcelona los primeros números de su revista *391*, que hasta 1924 publicó otros números en Nueva York, Zúrich o París, y en la que dio rienda suelta a sus más mordaces declaraciones visuales. Por su parte, Duchamp continuó con la de reducción de elementos emprendida con el *Desnudo bajando una escalera*. “Me interesaba en ideas, no sólo en productos visuales –declaró el artista. Quería poner otra vez la pintura al servicio de la mente”[1]. De esta manera, la obra de arte individual no sería ya una imitación de lo real, sino al mismo tiempo un objeto en el mundo físico de los otros objetos y un hecho de conciencia, un “hecho cerebral”. Se sustituye la obra de arte realizada tradicionalmente por la mano del artista por artículos ordinarios producidos en masa y hechos a máquina: una rueda de bicicleta puesta sobre un taburete de cocina o una simple pala de nieve. Nos encontramos ante la creación del *ready made*: al arrancar estos objetos artísticamente neutros de su mundo cotidiano y privarlos de su valor funcional, técnico o comercial, Duchamp les confiere su estatus de obra de arte.

[1] Declaraciones publicadas en *Bulletin*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, XIII, núms. 4-5, 1946.

Tras un viaje por Europa, Duchamp llegó a Nueva York en 1915 con los bocetos de la que sería su obra más importante y enigmática. Se trata de la gran composición en óleo e hilo de plomo sobre dos paneles de cristal titulada *La novia desnudada por sus pretendientes, al alimón* (1915-1923). La obra fue propiedad de Walter Arensberg, que la vendió a la artista Katherine S. Dreier (1877-1952) por considerarla demasiado frágil para transportarse. Una preocupación justificada, ya que en 1927 se rompió al volver de una exposición y fue reconstruida más tarde por Duchamp, que consideró que las marcas de las resquebrajaduras del cristal formaban parte de la obra. El *Gran cristal*, que permaneció oculto hasta su exposición en el Museo de Filadelfia en los años cincuenta, se convirtió en la obra más problemática de la modernidad. En la parte superior, la novia se desnuda al tiempo que atrae y rechaza a sus pretendientes, cuya frustración sexual se canaliza a través de los tubos que los unen a la "máquina de solteros" del panel inferior. Duchamp parece sugerir que el deseo erótico es susceptible de control voluntario y mecánico. La transparencia de la obra añade los efectos producidos por la casualidad, ya que al ser observada en el museo el propio espectador aporta fortuitos efectos de movimiento y de absurdo.



Marcel Duchamp: *La novia desnudada por sus pretendientes, al alimón.* 1915-1923. Philadelphia Art Museum, Filadelfia.

La influencia de Picabia y Duchamp en el arte americano se canalizó a través de la amistad de ambos con Man Ray (1890-1976) que, movido por el Armory Show, comenzó a estudiar el cubismo y las posibilidades del diseño abstracto. Man Ray ayudó a Duchamp a componer alguna de sus máquinas de cristal, se dice incluso que estuvo a punto de ser decapitado cuando una de ellas se rompió mientras giraba a gran velocidad. Sus pinturas de hacia 1916 mostraban un cubismo sintético con formas de siluetas sin relieve y progresivamente su obra serán cada vez más abstractas. En 1920 fundó junto a Duchamp y Katherine S. Dreier una organización para fomentar la comprensión del movimiento artístico moderno en los Estados Unidos a través de exposiciones y conferencias. Su nombre –*Societé Anonyme, Incorporated*– fue una broma Dadá, pero sus iniciativas resultaron determinantes para que el público norteamericano conociera la obra de artistas europeos contemporáneos como Schwitters, Klee, Kandinsky, Malevich, Miró o Léger.

## *Dadá en París (1919-1922)*

El movimiento Dadá vivió su momento de mayor apogeo y descenso en París, aunque tuvo un carácter predominantemente literario derivado de la presencia de Pierre Reverdy (1889-1960), Jacques Vaché (1895-1919) y, fundamentalmente, André Breton (1896-1966). Los primeros instigadores del Dadaísmo en París fueron Tristan Tzara y Francis Picabia, que habían llegado a la ciudad en 1919 donde descubrieron la revista *Littérature* publicada por Breton en colaboración con Louis Aragon (1897-1982) y Philippe Soupault (1897-1990). Poco después llegaron a París Hans Arp, Man Ray, Max Ernst y Marcel Duchamp, aunque este último no participó en ninguna actividad dadaísta. Aunque las obras realizadas en París no supusieron un cambio significativo en su estilo propio, existen dos imágenes de este periodo que responden con claridad a los presupuestos dadaístas.



Marcel Duchamp: *L.H.O.O.Q.* 1919.
Centre Georges Pompidou, París.

La primera obra es la fotografía de la Mona Lisa, con bigote y barba realizados a lápiz, que Marcel Duchamp titula de manera maliciosamente erótica *L.H.O.O.Q.* (1919). La obra fue publicada en París por Picabia en el número doce de su ya mencionada revista *391*. Convertida en un símbolo dadaísta, se interpretó como un ataque contra la cultura europea depositada en el retrato de Leonardo. Sin embargo, el método de Duchamp era más sutil y dadaísta, pues con esta imagen buscaba llamar la atención sobre el tipo de profanación al que estas imágenes están sujetas por parte del espectador en el santuario de los museos, a medio camino entre la reverente admiración de unos pocos y la incomprensión de otros muchos. La segunda imagen es el *Regalo* (1921) de Man Ray, una vulgar plancha con una fila de tachuelas punzantes que continúa la tradición del *ready made* iniciada por Duchamp con su *Rueda de bicicleta* (1913). Man Ray nos ofrece un objeto ciertamente alarmante, pues el espectador no puede dejar de considerar sus posibles efectos sobre la ropa o la desangelada connotación de su título.

Un evento que históricamente sucedió dentro del Dadá en París tuvo sin embargo una gran importancia para el posterior desarrollo del surrealismo. Se trata de la exposición de *collages* de Max Ernst que tuvo lugar en 1921, obras en las que Breton y Aragon vieron la plasmación de sus ideas a través de un nuevo tipo de imagen poética. En su texto para el catálogo de la exposición, Breton se refería a estos *collages* en términos muy parecidos a los que emplearía más adelante para referirse al surrealismo: "Es la maravillosa facultad de obtener dos realidades completamente separadas sin hacer abandono del territorio de nuestra experiencia, de juntarlas y conseguir que salga una chispa de su contacto, de reunir dentro del alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve que otras figuras, y de desorientarnos en nuestra memoria al sacarnos un punto de referencia; es esta facultad la que por ahora sostiene al Dadá". Los *collages* eran de pequeño formato y utilizaban viejos grabados, fragmentos de revistas y fotografías con el propósito de crear una escena en la que el espectador, privado de un punto de referencia, se encontrase desorientado.



Man Ray: *Regalo.* 1921.
Colección privada, Chicago.

El Dadaísmo francés estuvo desde un principio sentenciado a la ruina por André Breton que, aunque participó en muchas de sus iniciativas, en 1922 declaró que "No se puede decir que el Dadaísmo haya servido para otra cosa que para mantenernos en el perfecto estado de actividad en que ahora nos encontramos, y del que ahora debemos lúcidamente salir, en busca de lo que nos llama". La disolución del movimiento tuvo lugar un año después de la gran exposición dadaísta celebrada en la Galería Montaigne en junio de 1922. Con la derrota de Tzara propiciada por Aragon y Breton, este último se convirtió en el adalid de la vanguardia literaria que se concretó en el surrealismo. Sin embargo, este nuevo movimiento quedaría marcado por su deuda con el Dadaísmo: la yuxtaposición de elementos ajenos unos a otros, el automatismo o la explotación del azar.



Marcel Duchamp: *Rueda de bicicleta.* 1913.
Colección particular, Milán.

## Giorgio de Chirico y la *Scuola Metafisica*

Nacido en Grecia de padres italianos, Giorgio de Chirico (1880-1978) estudió en la Academia de Arte de Múnich a comienzos de siglo, donde pudo descubrir las fantásticas imágenes de Arnold Böcklin (1827-1901), Max Klinger (1857-1920) o Alfred Kubin (1877-1959). Esto marcó su abandono de la pintura naturalista y su rechazo al impresionismo. En un ensayo previo a 1915, De Chirico explicaba que una pintura que sólo tuviera la apariencia de la luz del sol no podría nunca ofrecerle la sensación de algo nuevo, de algo que antes nunca hubiera conocido. Esta sensación de algo nuevo, de lo sorprendente, la encontró también en los escritos de Friedrich Nietzsche, que marcó su pintura posterior.

Entre 1911 y 1915 De Chirico estuvo en París, donde realizó sus primeras pinturas maduras con escenas en las que aparecían figuras soñando en las plazas desiertas de la ciudad. Estas obras se expusieron en el Salón de Otoño de 1913 y llamaron la atención de Apollinaire, que se refirió a ellas como "curiosos paisajes, llenos de nuevas intenciones, de poderosa arquitectura y gran sensibilidad"[2]. En *Los gozos y enigmas de una hora extraña* (1913) vemos una plaza desierta con una colosal estatua dormida, una figura que parece más de carne que de mármol. Al fondo, dos figuras diminutas parecen conversar junto a las arcadas y, a la derecha, la locomotora aparece como posible referencia a su padre, que fue ingeniero de ferrocarriles, y representación de la vida moderna. La escena está impregnada de una poesía extraña, misteriosa y solitaria y parece suceder en un estadio intermedio entre el sueño y la vigilia. La palabra metafísica, que aparece frecuentemente en los títulos de sus pinturas antes de 1919, no está asociada a ningún pensamiento filosófico concreto, sino que parece referirse al hecho de que sus obras expresan significados que trascienden la apariencia física de las cosas.



Giorgio de Chirico: *Los gozos y enigmas de una hora extraña.* 1913. Colección privada, California.

[2] Apollinaire, Guillaume: "Le vernissage du Salon d'Automne", en L'Intransigeant, 16 de noviembre de 1913. Reimpreso en sus *Chroniques d'art 1902-1918.* París, 1960, pág. 340.

De Chirico definió este aspecto metafísico en su descripción de "las dos soledades" que toda obra de arte contenía. La primera es "la soledad plástica, que es la beatitud de contemplación producida por la ingeniosa construcción y combinación de formas, tanto si son naturalezas muertas vivificadas o figuras convertidas en naturalezas muertas (...) La segunda soledad es la de las líneas y signos; es una soledad metafísica para la que ni visual ni psicológicamente existe un adiestramiento lógico"[3]. Esta soledad de sus figuras convertidas en naturalezas muertas es aún más significativa cuando sus desolados paisajes están ocupados por maniquíes. En *Héctor y Andrómaca* (1917) aparecen dos maniquíes asexuados, sin rostro y mutilados que están sostenidos por soportes de madera y hierro, parecen dos figuras medio vivas o medio imaginadas.



Giorgio de Chirico: *Héctor y Andrómaca.* 1917. Colección particular, Milán.

De Chirico colaboró estrechamente con Carlo Carrà (1881-1966) en un grupo de naturalezas muertas metafísicas pintadas en 1917. Carrà hizo además una gran aportación en su *Pittura Metafisica* (1919), donde ofreció la mejor definición de esta escuela. "En el proceso de creación –escribió– llevamos a cabo instintivamente una operación cognoscitiva que precede al conocimiento mismo –operación que se llama ahora intuición, a partir de la cual nos movemos hacia lo metafísico (...) El espíritu creativo busca a tientas, un poco como un sonámbulo, en los campos del absoluto, pero nuestra instruida sensibilidad entra en juego tan pronto como nos enfrentamos con un arte que es susceptible de múltiples interpretaciones". De esta manera, si el proceso de creación es instintivo y las imágenes así producidas se forman en el estado de sueño preconsciente, la experiencia artística puede ser, tanto para el artista como para el espectador, susceptible de múltiples interpretaciones.

[3] Cita tomada de De Chirico, Giorgio: *Sull'arte metafisica.* 1919.



Giorgio de Chirico: *Gran interior metafísico.* 1917. Colección particular, Connecticut.

El *Gran interior metafísico* pintado por De Chirico en 1917 nos ofrece varias posibilidades de interpretación. Dos objetos aparecen colgados dentro de una caja como huesos en un ataúd, mientras el paisaje parece más una tarjeta postal. Al fondo, se amontonan elementos de madera similares a un caballete en los que aparecen colgados la caja y el paisaje. La relación entre los elementos construidos es ilógica, pero además el uso del color subraya que los elementos del primer plano y los de detrás pertenecen a experiencias diferentes. De Chirico representa un mundo de sueños con una aparente simplicidad técnica y sin sus composiciones no puede entenderse la historia del surrealismo posterior.

Sin embargo, De Chirico realizó sus últimas pinturas metafísicas en 1919 para después trabajar con una mitología inventada en la que caballos y ruinas míticas aparecen en paisajes modernos. Esta irónica confrontación del pasado y el presente carece de la intensa visión imaginativa anterior. Por su parte, la *Scuola Metafisica* de De Chirico y Carrà no se prolongó durante largo tiempo. Aunque no pintó más de una docena de obras a partir de su abandono del futurismo y hasta su rechazo a la *Scuola Metafisica* en 1921, Carlo Carrà realizó una importante aportación al movimiento interpretando la pintura de De Chirico de una manera más lírica. Entre los artistas que de una manera u otra tuvieron que ver con la *Scuola Metafisica* encontramos a Giorgio Morandi (1890-1964), cuyas naturalezas muertas con botellas y jarros tienen mucho de la inmovilidad mágica de De Chirico y Carrà, aunque su contribución personal fue dotarlas de una monumentalidad puramente formal. La trayectoria de Morandi se decantó por un estilo muy personal que no permite identificarle plenamente ni con el futurismo ni con la escuela metafísica. En sus naturalezas muertas muestra su desinterés por cualquier detalle que permitiera identificar plenamente lo representado, quedando sólo el gusto por la mancha de color tenue, en un proceso de desmaterialización de las formas y unificación de los objetos y el espacio donde se encuentran, transmitiendo al espectador unas sensaciones intimistas de quietud, reposo y silencio.

## El surrealismo

El movimiento surrealista fue inaugurado oficialmente a finales de 1924 por el crítico y poeta André Breton con la publicación de su primer Manifiesto Surrealista. Se trataba de un largo y difícil documento que no contenía un plan de acción artística, sino que estaba dedicado a la definición del surrealismo poético, un llamamiento a la emancipación de la vida imaginativa de las limitaciones arbitrarias impuestas por la razón o el orden social. Los firmantes del manifiesto eran poetas y hombres de letras como Louis Aragon, René Crevel (1900-1935), Robert Desnos (1900-1945), Paul Éluard (1895-1952) o Philippe Soupault, pero no figuraba ningún pintor o escultor. El término surrealismo había sido empleado por Apollinaire en su obra de teatro *Les Mamelles de Terésias* (1917), que subtituló como un *drame surréaliste*. En el manifiesto, se definía el movimiento de esta manera: "Surrealismo, nombre. Puro automatismo psíquico por medio del cual se intenta expresar, ya sea verbalmente o en la escritura, la verdadera función del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de todas las preocupaciones estéticas o morales. (…) El surrealismo está basado en la creencia en una realidad superior de ciertas formas de asociación hasta este momento ignoradas, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento. Lleva a una destrucción permanente de todos los otros mecanismos psíquicos, sustituyéndolos, para solucionar los principales problemas de la vida"[4]. Esta definición deja claro el alcance y los objetivos que se proponía el surrealismo.

Los surrealistas creían que el hombre se había encerrado en una camisa de fuerza de lógica y racionalismo que mutilaba su libertad e inmovilizaba su imaginación. Breton encontró en las revelaciones sobre el subconsciente de Sigmund Freud (1856-1939) la guía para la liberación de la imaginación. Breton explotó la idea de que existe una vasta reserva virgen de experiencia, pensamiento y deseo escondida al margen de la vida cotidiana y consciente. A través de los sueños –cuya relación directa con el subconsciente había probado Freud en *La interpretación de los sueños* (1900)– y por medio de la escritura automática se podía tener acceso al inconsciente. Breton dijo al respecto: "Creo en la futura resolución de los dos estados, aparentemente tan contradictorios, de sueño y realidad en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*".

## *La imagen surrealista*

La pintura sólo se mencionaba en el Manifiesto Surrealista en una nota a pie de página y los artistas se mantuvieron en un principio al margen del gru-

---

[4] Los dos manifiestos surrealistas fechados en 1924 y 1930 fueron publicados de manera conjunta en *Les Manifiestes du Surréalisme* (París, 1955).

po. De esta manera los pintores conservaron su independencia, ya que Breton siempre tuvo un deseo intenso de controlar todo lo que tenía a su alrededor y, aunque posteriormente escribió muchos artículos que trataron de definir la naturaleza surrealista de las pinturas, muy pocas veces éstas se ajustaron a su rígida definición. Resulta muy significativo que el título de la serie más importante de ensayos sobre pintura surrealista se titule *Le Surréalisme et la peinture*, pues pone de manifiesto que la pintura tuvo una relación tangencial con el surrealismo. Se trata de una serie de ensayos publicados en la revista *La Révolution surréaliste* entre 1925 y 1928[5] en los que Breton se refería a la existencia de la pintura surrealista en el contexto histórico del arte moderno. En otro texto denominado *Génesis y perspectiva artística del surrealismo*, Breton definió los dos caminos principales por los que transitaría el pintor surrealista: el automatismo y el "*trompe l'oeil* o fijación de imágenes de los sueños". Esto le sirvió para establecer amplias categorías para las pinturas, aunque los pintores en ningún modo parecieron ajustarse a una u otra clasificación.

La primera exposición surrealista tuvo lugar en la Galería Pierre de París en noviembre de 1925. Entre los artistas que participaron en ella se encontraban algunos que Breton había mencionado en el manifiesto como Picasso, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Max Ernst, André Masson (1896-1987) o Man Ray junto a otros como Hans Arp y Joan Miró. Se trataba de una pequeña exposición de apenas diez obras, que representaba más una comunidad de intereses de antiguos dadaístas y simpatizantes que un punto de partida estilística y técnicamente original del surrealismo, si bien eran ya visibles las tendencias posteriores que se distinguieron en el movimiento.

La atmósfera de excitación y fermento constante de ideas que generaron los surrealistas fue mucho más estimulante para algunos artistas que la prolongación del cubismo en la que aún se encontraban inmersos muchos otros. En 1924 Miró, Masson y otros jóvenes escritores como Michel Leiris (1901-1990) o Antonin Artaud (1896-1948) se aglutinaban alrededor del movimiento surrealista. Breton y Soupault habían empezado a experimentar con la escritura automática, dejando a la mano en ausencia de todo control transcribir "el proceso real del pensamiento" como un flujo constante de imágenes verbales, en unos escritos que se plasmaron en la publicación *Les Champs magnétiques* (1919). El resultado fue "una considerable selección de imágenes de una calidad que hubiéramos sido incapaces de lograr en una forma normal de escritura".

En 1924 Masson empezó a hacer dibujos automáticos utilizando un lápiz y tinta china, dejando que su mano pasara rápidamente por el papel formando una maraña de líneas de las que empezaban a surgir imágenes. El efecto de

[5] La primera entrega de *Le Surréalisme et la Peinture* apareció en el número 3 de *La Révolution surréaliste* publicado el 15 de julio de 1925. La primera versión completa salió como libro en 1928 y se volvió a publicar bajo el mismo título en Nueva York en 1945.

estos dibujos se vio de inmediato en sus pinturas, que adquirieron una sensación de libertad, si bien con el trabajo en óleo nunca pudo conseguir la misma fluidez que con el lápiz o la tinta china. En relación con estos dibujos automáticos, Masson comenzó a partir de 1927 una serie de pinturas en las que cubría parcialmente el lienzo con cola de pegar, luego lo rociaba con arena y movía el lienzo para que sólo quedase arena en las partes con cola. Luego añadía unas pocas líneas o manchas de color que, como en los dibujos, evocaban la imagen que había creado. En su *Pintura* de 1929, las gruesas líneas de color fueron aplicadas por Masson directamente del tubo.



André Masson: *Figura.* 1926. Museum of Modern Art, Nueva York.

## *Max Ernst y el* **frottage**

Hemos tratado ya la importancia de los *collages* de Max Ernst para el desarrollo del Dadaísmo en Francia, siendo además una prefiguración de lo que sería el surrealismo. Ernst hace suya la frase de Lautréamont convertida en paradigma de la poética surrealista: "Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección". Desde el punto de vista histórico resulta muy significativa su obra *La cita de los amigos* (1922), en la que aparecen retratados los dadaístas de París junto a algunos surrealistas y artistas aún desconocidos. La leyenda que figura en el cuadro permite identificar a De Chirico, Louis Aragon o André Breton. Ernst cultivó el mundo de los sueños en dos álbumes de collages: *La Femme 100 têtes* (1929) y *Le Rêve d'une petite fille qui voulunt entrer au Carmel* (1930). A partir de imágenes recortadas de fuentes muy diversas como ilustraciones del siglo XIX, historias culturales, revistas o tratados científicos, Ernst compone situaciones manifiestamente improbables.



Max Ernst: *La cita de los amigos.* 1922. Wallraf-Richartz Museum, Colonia.

De manera paralela a las experimentaciones de Masson, Max Ernst había descubierto el equivalente artístico de la escritura automática por el cual que podría producir las imágenes alucinatorias. El descubrimiento de este método, al que llamó *frottage* (frotamiento), tuvo lugar en agosto de 1925 en una habitación junto al mar. El propio Ernst relata cómo fue "sorprendido por la obsesión que mostraba a mi excitada mirada las tablas del piso, cuyas vetas habían acentuado miles de restregaduras. Decidí entonces investigar el simbolismo de esta obsesión, y para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, hice de las tablas una serie de dibujos, poniendo sobre ellas, al azar, hojas de papel, que empecé a frotar con lápiz plomo. Al mirar atentamente los dibujos así obtenidos, los sitios oscuros y las sombras más ligeras, quedé sorprendido por la súbita intensificación de mis poderes visionarios y por la alucinante sucesión de las contradictorias imágenes superpuestas una sobre otra, con la persistencia y la rapidez peculiar de los recuerdos amorosos"[6]. La técnica no era nueva, pero en manos de Ernst "los dibujos perdían el carácter del objeto estudiado, la madera, gracias a una serie de sugerencias y transmutaciones que ocurrían al unísono y de forma simultánea, y asumían el aspecto de imágenes increíblemente claras, de una naturaleza que quizás podía revelar la primera causa de la obsesión"[7]. Según Ernst, el artista asistía como espectador indiferente o apasionado– al nacimiento de su obra, observando las distintas fases de su desarrollo. En 1926 se publicaron los primeros *frottages* en un álbum de treinta y cuatro reproducciones fototipografiadas de dibujos a lápiz con el título de *Histoires naturelles*.

Progresivamente, Ernst comenzó a incluir otros materiales: arpillera, hojas, hilo y otros elementos. El resultado era una pintura armónica y equilibrada en la que en ocasiones el material original resulta irreconocible. Ernst adaptó esta técnica a la pintura al óleo raspando un lienzo previamente cubierto de pigmentos lo que le permitía, según sus propias palabras, que "Una pintura se alejara a grandes pasos de los manzanos de Renoir, de los cuatro espárragos de Manet, de las pequeñas mujeres de chocolate de Derain y del paquete de tabaco cubista y abriera para sí un campo de visión limitada sólo por la irritabilidad de los poderes mentales"[8]. El resultado puede verse en la serie de *bosques* que Ernst realiza entre 1927 y 1933, en los que a menudo pueden verse huellas de *frottage* en los espesos grupos de árboles. Se trata de bosques vacíos de seres vivos e iluminados de una manera artificial que nos desafían a penetrar en su misterio.

En sus obras de entre 1936 y 1939 Ernst creó un mundo microscópico, visto como por el ojo de un insecto, que era inaccesible al sentimiento humano. El artista fue encarcelado en tres ocasiones antes de huir a los

---

[6] Spies, Werner: *Max Ernst. Frottages*. Londres, 1969.
[7] Op. cit.
[8] Cita tomada de Ades, Dawn: *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, pág. 40.

Estados Unidos en 1941. Su visión del colapso de la cultura europea previo a la Segunda Guerra Mundial puede verse en su obra *Europa después de la lluvia* (1940-1942). Ernst emplea una nueva técnica denominada *decalcomanía*, un método inventado por Óscar Domínguez (1906-1957) por el que una pintura pegajosa o medio líquida, al ser comprimida entre dos papeles o lienzos, daba lugar a formas accidentales que sugerían al artista multitud de nuevas imágenes. Se trata de una obra de gran formato –doce metros de largo por cinco de alto– que ejemplifica la calidad de la obra surrealista de Ernst, con imponentes monumentos a medio camino entre lo orgánico y lo pétreo. La sensación de ruina y silencio inunda la obra, algo que se acentúa en el cielo, plasmando la catástrofe que se avecina con la Segunda Guerra Mundial.



Max Ernst: *Europa después de la lluvia.* 1940-1942. Wadsworth Atheneum, Connecticut.

## *La pintura visionaria de Yves Tanguy*

La pintura visionaria del autodidacta Yves Tanguy (1900-1955) fue muy pronto reconocida por los surrealistas, que reprodujeron sus pinturas y dibujos en la revista *La Révolution surréaliste* en 1926. Su paso por la pintura metafísica previa al surrealismo se denota en obras como *Hizo lo que quiso* (1927), donde utiliza un esquema piramidal invertido y percibe la influencia de la geometría de Giorgio de Chirico. Tanguy mostró su convencimiento de que las formas podían crecer en el lienzo como cristales, generadas más por necesidad de su propia estructura que por las ideas preconcebidas del pintor, por lo que busca liberar el pensamiento de todo el control consciente. Breton alentó su interés por la exploración del inconsciente, animándole a buscar inspiración en las vivencias de enfermos psiquiátricos, que podían servirle como títulos y tema de sus pinturas.

Tanguy se refirió al proceso creativo con estas palabras: "Encontré que si planeaba un cuadro de antemano, éste no me sorprendía nunca, y la sorpresa



Yves Tanguy: *La extinción de las luces inútiles.* 1927. Museum of Modern Art, Nueva York.

es una gran placer en pintura". También admitía haber pintado algunos cuadros cabeza abajo, de manera que, cuando los ponía en la posición correcta, éstos le sorprendían gratamente. Tanguy realiza paisajes inventados poblados de objetos sorprendentes, formas fantásticas que ofrecen una naturaleza poco común y que parecen encontrarse en continua metamorfosis orgánica. La pintura de Tanguy se basa en un espacio profundo en el que flotan o existen extraños objetos que proyectan sombras negras. Son como sueños o como el estado mental inmediatamente anterior al sueño, ofreciendo una sensación interna de espacio infinito. En *Divisibilidad indefinida* (1942), realizada tras su traslado a Estados Unidos, vemos un paisaje en el que tierra y cielo se disuelven uno en otro, donde una estructura compuesta de formas y texturas sin relación proyecta su larga sombra hacia el horizonte.

### *Salvador Dalí*

El polémico comportamiento de Salvador Dalí (1904-1989) ha hecho que su figura haya sido en ocasiones relegada en la historia del surrealismo, si bien su aportación al movimiento resultó decisiva. Su cuidadosamente calculada megalomanía y su desdén por el movimiento artístico moderno hicieron que no se ganara la aceptación de los críticos, algo que terminó por agravarse en 1942 cuando André Breton lo expulsó del grupo surrealista. Desde joven se distinguió por sus dotes como dibujante y su interés por las vanguardias le hizo experimentar con el cubismo o el futurismo. En la madrileña Residencia de Estudiantes, Dalí entabló amistad con Federico García Lorca y Luis Buñuel. A través de la revista *Valori Plastici*, Dalí conoció la obra de Giorgio de Chirico, del que le interesaron sus espacios sin fin, su manipulación de la luz por razones psicológicas o la peculiar transposición e intensificación de espacio y tiempo mediante el trampantojo de las pinturas enmarcadas dentro del propio cuadro.

En 1926 Dalí viajó por primera vez a París, donde conoció a Picasso y Miró. Dos años más tarde se incorpora al movimiento surrealista y conoce a Gala Éluard, que más tarde se convirtió en su esposa y musa. Dalí desarrolla entonces su método *paranoicocrítico*, cuyos principios enumera en su ensayo *L'Âne pourri*, que servía de introducción a su breve libro de 1930 titula-

do *La femme visible*. Se trata de "un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes (...) La actividad crítica-paranoica descubre nuevas y objetivas significancias en lo irracional; hace que el mundo del delirio pase de forma tangible al plano de la realidad". El artista propone sustituir la condición pasiva de las alucinaciones autoinducidas, favorecidas por los primeros surrealistas, por "un avance activo y paranoico de la mente", que liberaría del inconsciente imágenes de tanta fuerza y poder que éstas, a su vez, revertirían sobre el subconsciente afectando a las fuentes más profundas de la acción individual y social. La facultad paranoica era más una obsesión o ilusión sistemática que una persecución, que permitía al que la poseía "cambiar la forma de todo objeto real, como en la alucinación voluntaria, pero con la importante diferencia, en sentido destructivo, de que las varias formas que el objeto en cuestión puede tomar pueden ser controladas y reconocidas por todos"[9].



Salvador Dalí: *El hombre invisible.* 1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Los fenómenos paranoicos son "imágenes comunes que tienen una doble figuración", en otras palabras, un objeto puede leerse como es tal cual o como otro objeto bastante diferente y, en teoría, la capacidad de continuar viendo doble o triple dependía de los poderes de alucinación voluntaria del espectador. La mecánica de la imagen doble está presente en una de las obras más importantes de Dalí, *El hombre invisible* (1929-1933), en el que podemos ver figuras dobles o fragmentadas que parecen descomponerse o reconstruirse ante la mirada del espectador.

Mediante el flujo y la transformación incesante de las formas, Dalí plasma gran parte de la tensión y angustia producidas en los sueños dentro de las limitaciones estáticas del espacio pictórico necesariamente inmóvil. En una

[9] Dalí, Salvador: *La Femme visible.* París, 1930, pág. 16.



Salvador Dalí: *La persistencia de la memoria.* 1931. Museum of Modern Art, Nueva York.

de sus obras más conocidas, *La persistencia de la memoria* (1931), aparecen unos relojes blandos colgados de una pared y una rama de árbol. La combinación de sustancias metálicas y lácteas atacadas por las hormigas puede interpretarse como una alegoría de la duración del tiempo más allá de la experiencia humana. Muchas de las imágenes paranoicas de Dalí resultan demasiado premeditadas como para haber sido provocadas por una alucinación o histeria reales.

Sin embargo, la ironía contenida en su *Construcción blanda con habichuelas hervidas* (1936) queda anulada por el subtítulo de la obra: *Premonición de la Guerra Civil*. Aquí Dalí pone sus distorsiones orgánicas al servicio de un propósito más importante, como hiciera Picasso un año más tarde en su *Guernica* (1937). El distorsionado hombre-monumento de Dalí, con sus manos y pies en estado putrefacto, es una representación de los horrores que se avecinaban con el advenimiento de la Guerra Civil española. Dos años después plasma su obsesión por Adolf Hitler –a quien el pintor identifica con Maldoror– en *El enigma de Hitler* (1939). El tema escogido tiene mucho que ver con el de *Violetas imperiales*, realizada un año antes. El motivo central en ambas es el auricular de un teléfono, pero el contenido es muy distinto, ya que se trata de una alusión a la Conferencia de Múnich celebrada en 1937 en la que Inglaterra y Francia permitieron a Hitler invadir y anexionar Checoslovaquia, lo que dejaba en evidencia la debilidad de las democracias occidentales frente al régimen nazi. En un paisaje amenazante con el cielo gris, el teléfono roto se refiere a la interrupción de las negociaciones, con una pequeña imagen de Hitler en el plato que lo identifica como responsable de esta situación. Esta obra y otras actitudes de Dalí motivaron su expulsión del grupo de los surrealistas, instalándose el artista en los Estados Unidos al tiempo que comienza a pintar una serie de cuadros de temática místico-religiosa.



Salvador Dalí: *El enigma de Hitler.* 1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

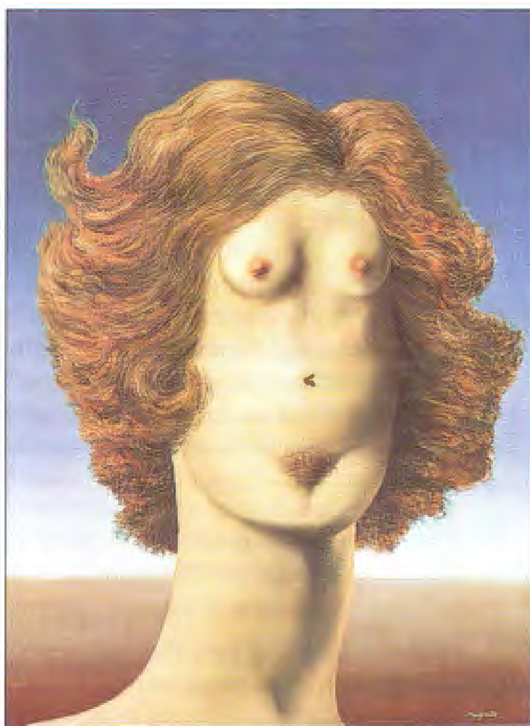
## *René Magritte y Paul Delvaux*

El método paranoico-crítico de Dalí no pudo oscurecer la obra de dos pintores belgas que mostraron de una manera muy personal las percepciones interiores que eran consustanciales al surrealismo. René Magritte (1898-1967) había conocido la producción de De Chirico y Max Ernst a través del escritor E.L.T. Mesens (1903-1971), principal instigador del surrealismo en Bélgica. Magritte estuvo en París entre 1927 y 1930, siendo aceptado por Breton en el grupo surrealista. En el último número de *La Révolution surréaliste*, Magritte explicó su particular concepción de las relaciones existentes entre los objetos, sus imágenes y sus nombres a partir de ilustraciones con dibujos a pluma. En ocasiones, el nombre de un objeto reemplazaba una imagen, pero Magritte defendía también que un objeto no estaba tan ligado a su nombre hasta que no se pudiera encontrar otro que le conviniera mejor. Esta idea se desarrollará en la obra posterior de Magritte, que pinta las cosas como parecen pero en situaciones por completo inverosímiles. La imagen de una pipa acompañada de la afirmación *Ceci n'est pas une pipe* (esto no es una pipa) (1928-1929) sirve a Magritte para recordarnos que ésa es la representación de una pipa, pero como imagen, su realidad es distinta de la de una pipa.




René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe.* 1928-1929. Los Ángeles County Museum of Art, Los Ángeles.

Las sorprendentes inconsistencias entre hechos pictóricos, físicos y literarios crean discontinuidades psíquicas y visuales que resultan tremendamente perturbadoras. En *La violación* (1934) vemos cómo el rostro de una mujer ha sido reemplazado por su



René Magritte: *La violación.* 1934. Menil Collection, Houston.

cuerpo desnudo: pechos, vientre y pubis. Más allá de la obsesión surrealista por la imagen doble, esta imagen puede referirse a la consideración de la mujer como mero objeto sexual, como un atentado contra su identidad como persona. La obra de Magritte establece un diálogo con el mundo, un cuestionamiento de la realidad de los fenómenos reales y su relación con la imagen pintada.

La llegada de Paul Delvaux (1897-1994) al surrealismo se produjo más tarde y de la mano de Dalí, Magritte o De Chirico. Participó en algunas exposiciones surrealistas pero, al igual que hiciera Magritte, se mantuvo al margen de la órbita de André Breton. Sus lienzos, a menudo de gran tamaño, están compuestos por ciudades silenciosas y habitadas con desnudos que caminan dormidos por ellas. Su gusto por la arquitectura clásica y los cánones clásicos de belleza ideal se manifiestan en estas ciudades irreales pobladas por hombres vestidos que se acercan y dejan atrás a las mujeres semidesnudas, dando lugar a escenas oníricas de figuras atrapadas entre el amor y la muerte.

## *Entre el surrealismo y la abstracción: André Masson y Joan Miró*

Con frecuencia se suele calificar el surrealismo de los años veinte realizado por Masson o Miró como "surrealismo orgánico", "emblemático" o "biomórfico" por existir en él un mayor predominio del automatismo o el dictado del pensamiento sin el control de la mente, que frecuentemente les llevó a un mayor grado de abstracción. Muy pocas obras de Masson y Miró pueden considerarse intencional o totalmente abstractas, pero sus signos o garabatos se interpretan frecuentemente como analogías poéticas. Masson y Miró manifestaron su voluntad de acabar con el cubismo, querían "destrozar la guitarra de los cubistas" y destruir sus figuras "petrificadas". Como hemos visto, el automatismo de Masson se inició con sus dibujos a lápiz y tinta para después emplearlo en obras al óleo y arena. "Empiezo sin una imagen o plan en mente; simplemente dibujo o pinto rápido según mis impulsos –dijo Masson respecto a su obra. Poco a poco, en las marcas que hago, veo sugerencias de figuras u objetos. Los aliento a surgir tratando de sacar a la superficie sus implicaciones, al mismo tiempo que trato conscientemente de poner orden en la composición"[10]. A partir de 1930 Masson no se contentó con seguir el dictamen de su subconsciente, abandonó el surrealismo y comenzó a realizar sus "metamorfosis". Sus obras a partir de entonces se centrarán en los conceptos metamórficos de germinación, gestación o florecimiento.

Joan Miró (1893-1983) llegó por primera vez a París en 1919, donde estableció contacto con Picasso y realizó su propia síntesis del fauvismo y el cubismo en unos paisajes luminosamente coloreados de los campos y pueblos de su Cataluña natal. A su regreso a España, su experiencia se plasmó en obras

[10] Cita tomada de Ades, Dawn: *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, pág. 39.

como *La masía* (1921-1922), donde Miró ofrece un minucioso y detallado catálogo de la vida campestre, así como un gusto por lo primitivo. Los animales, herramientas y construcciones se representan con gran realismo, la escena está dominada por el árbol de aspecto casi caligráfico, y algunos elementos tienen un tratamiento rigurosamente geométrico. A pesar de ese pretendido realismo, la escena posee la intensa claridad de los elementos vistos en sueños o alucinaciones, además de un aire de ingenuidad y deleite infantil que son comunes a las obras de esta época.



Joan Miró: *La masía.* 1921-1922.
National Gallery of Art, Washington.

A partir de 1925 Miró consolida un lenguaje propio que puede verse en *El carnaval del arlequín* (1924-1925). Curiosos animalitos y criaturas semihumanas pueblan esta pintura de aspecto caligráfico dominada por amarillos y rojos vivos. Miró cubre sus lienzos libremente con grandes ondas de color, a veces con pincel y en otras ocasiones frotándolo con un trapo. Sobre este fondo, carente de perspectiva, coloca las formas y figuras que parecen flotar en el espacio. De pinturas como ésta Miró escribió: "Empiezo a pintar y a medida que lo hago la pintura empieza a afirmarse a sí misma o a sugerirse bajo la acción de mi pincel. La forma se convierte en un signo para una mujer o un pájaro mientras trabajo. El primer estadio es libre, subconsciente (...) el segundo estadio está cuidadosamente calculado"[11].

[11] Cita tomada de Ades, Dawn: *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, pág. 41.



Joan Miró: *El carnaval del arlequín.* 1924-1925.
Albright-Knox Gallery, Buffalo.

Su producción alcanzó un momento de apogeo en 1926 con las obras *Persona tirando una piedra a un pájaro* y *Perro ladrando a la luna.* En la primera la protagonista de la escena es una silueta ondulada con un enorme pie, una forma muy parecida a las esculturas de Hans Arp. En ambas pinturas el fondo aparece dividido en dos zonas que representan el cielo y la tierra, con la línea del horizonte dividiéndolas por la mitad. Miró representa reinos inaccesibles poblados de seres que tienen más semejanza con los sueños que con formas vitales. Estas obras coinciden con el momento de su aceptación en el grupo surrealista, cuando André Breton se refiere a él como "el más surrealista de todos nosotros". En 1933 Miró pinta una serie de grandes lienzos en los que el color se reduce al rojo, negro y blanco y que se refieren a las últimas realidades de la experiencia humana: el día y la noche, la vida y la muerte o la tierra y el cielo. Las formas aparecen suspendidas sobre el fondo, son seres inmersos en un proceso de metamorfosis que parecen transformarse en algo distinto. Son formas aparentemente sin vida cuyas protuberancias se transforman en cabezas, manos o pies de aspecto muy rudimentario. Ese mismo año Miró declaraba que su pintura "nace siempre de un estado de alucinación provocado por alguna conmoción, objetiva o subjetiva, de la que me siento totalmente irresponsable"[12].

[12] Declaraciones de Joan Miró recogidas en la revista surrealista *Minotaure*, núms. 3-5 publicada en 1933, pág. 18

Miró se mantuvo al margen de la política, a excepción de su participación en el Pabellón de la República española de la Exposición Internacional de París celebrada en 1937, para el que realizó el mural desaparecido *El segador* y el cartel *Aidez l'Espagne*. De nuevo retoma las monstruosas metamorfosis, que en este caso amenazan la estabilidad de la existencia humana en el momento del advenimiento de la Guerra Civil. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, el pintor regresó a España y comenzó la realización de sus grandes colecciones de estampas. La serie *Barcelona* es un conjunto de imágenes oscuras y brutales que contrasta con la serie de las *Constelaciones* que, como dijo Miró, eran la manera de alejarse de los horrores de la escena contemporánea. Las *Constelaciones* nos ofrecen una complicada red de líneas y pequeñas formas en las que aparecen suspendidos los ideogramas de Miró, círculos y estrellas flotando como cuerpos celestes serenamente alejados de los horrores humanos. A partir de 1945 Miró se dedicó a la pintura mural, la estampa, la cerámica y, en menor medida, a la escultura.



Joan Miró: *Composición*. 1933. Galería Nacional, Praga.

## *El objeto surrealista*

Si desde su creación el movimiento surrealista se había centrado en la poesía y la prosa la escultura, al igual que hiciera la pintura, fue abriéndose camino en las iniciativas del grupo. En la primera exposición celebrada en 1925 en París, los únicos objetos expuestos fueron dos relieves de Hans Arp que conservaban muchos elementos de la burla dadaísta. Al año siguiente se anunció en *La Révolution surréaliste* una exposición de escultura que no llegaría a realizarse, transcurriendo más de diez años antes de que se exhibieran un grupo de objetos que pudieran denominarse surrealistas. La Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en 1938 en París puso el énfasis no tanto en la pintura, sino en los objetos y esculturas. Duchamp llevó a cabo la instalación de la muestra, colocando en el vestíbulo principal mil bolsas de carbón colgando del techo, hojas y ramas en el suelo y una piscina con bor-

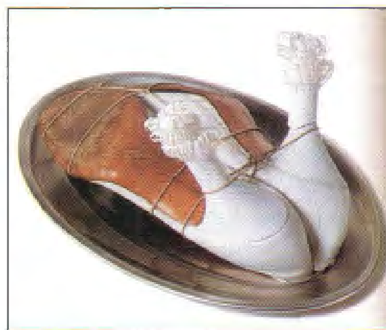
des de hierba, así como una gran cama en un rincón. El pasillo por el que se accedía a este vestíbulo estaba flanqueado por maniquíes o muñecos vestidos de diferentes maneras. Uno de ellos representaba a André Masson, que vestía un traje de luces cubierto de ojos de cristal, con la cabeza metida dentro de un canasto y la boca tapada con una cinta negra y una flor. En el patio de entrada el visitante era recibido por el *Taxi llovido* de Dalí, con caracoles vivos alrededor y una mujer rubia en su interior actuando como una pasajera histérica.

Los objetos surrealistas son esencialmente objetos encontrados y transformados u objetos mecánicos que funcionan de un modo simbólico. Este tipo de objetos, que podrían considerarse como realizaciones concretas del sueño, pueden incluir también los collages dadaístas tardíos o del surrealismo temprano, como los grabados empastados de Man Ray ilustrando el pasaje de Lautreamont con el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección. La creación de imágenes surrealistas en tres dimensiones a partir del ensamblaje de objetos reales o por imitación de éstos resulta complicada, más aún cuando se trata de retener la metáfora poética. El camino abierto por Duchamp y sus *ready made* incitó a tratar de encontrar objetos naturales o artificiales que, al encontrarse aislados de su finalidad y contexto, abren la puerta a un mundo onírico e irracional.

Quizá las aportaciones más interesantes fueron las realizadas por la artista y fotógrafa suiza Meret Oppenheim (1913-1985), que se incorporó al grupo de los surrealistas franceses. Su *Desayuno en pieles* (1936) está realizado con una taza de té con su plato y cucharita que han sido forrados de piel, imposibilitando su uso para el propósito para el que han sido creados. Este objeto surrealista fue inspirado por la conversación de Oppenheim con Picasso y su pareja, la fotógrafa Dora Maar, en un café de París. Admirando el brazalete de piel que llevaba Oppenheim, Picasso remarcó que cualquier cosa podría estar cubierta de una piel así a lo que ella replicó: "Incluso esta taza y este plato". Cuando Oppenheim fue invitada por Breton a participar en la mencionada exposición de objetos



Meret Oppenheim: *Desayuno en pieles*. 1936. Museum of Modern Art, Nueva York.



Meret Oppenheim: *My Governess*. 1936. Moderna Museet, Estocolmo.

surrealistas, compró una taza, un plato y una cuchara y los recubrió con piel de gacela. De esta manera, un objeto de uso cotidiano y tradicionalmente relacionado con el decoro femenino, adquiere un nuevo significado que tiene que ver con lo salvaje y sexual. Oppenheim realiza otro objeto igualmente interesante con el título *My Governess* (Mi maestra) (1936), en el que dos zapatos de tacón alto aparecen dispuestos sobre una bandeja de plata. El adorno de papel sobre el tacón hace que los zapatos se asemejen a unos muslos de pollo dispuestos para ser servidos. La imagen explora el contenido fetichista que, de acuerdo con las teorías freudianas, son parte de la sexualidad masculina. Una vez más, el placer oral se sugiere mediante la asociación con la comida.

Algunos pintores realizan también objetos surrealistas. Max Ernst y Joan Miró crearon esculturas en las que la irracionalidad surrealista se comunica mediante violentas combinaciones de materias o imágenes extrañas, pero son objetos que no son formalmente independientes de sus obras pictóricas. En sus relieves de los años 30, Miró emplea cuerda y trozos de metal, combinándolas de una manera tan brutal como sus pinturas de esos años. En sus *Espárragos lunares* (1935), Max Ernst parece materializar las extrañas protuberancias que pueblan sus escenas de bosques.

## Bibliografía


AA.VV.: *Dadá y constructivismo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

AA.VV.: *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, Abada, 2013.

ADES, Dawn: *Dadá y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1983.

ADES, Dawn: *The Dadá reader: a critical anthology*. Londres, Tate Publishing, 2006.

BACHELOR, D.; WOOD, P.; y FER, B.: *Realismo, racionalismo y surrealismo*. Madrid, Akal, 1999.

BALL, Hugo: *La huida del tiempo*. Barcelona, Acantilado, 2005.

CARRÀ, Carlo: *Pintura metafísica*. Barcelona, El Acantilado, 1999.

CIRLOT, Lourdes: Las claves del Dadaísmo. Barcelona, Planeta, 1990.

NADEAU, Maurice: *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ariel Barcelona, 1975.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1999.

TZARA, Tristan: *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona, Tusquets, 1987.

Capítulo 6

# LA VANGUARDIA FRAGMENTADA. ESCUELAS Y MAESTROS INDEPENDIENTES

*Víctor Nieto Alcaide, Mª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares y Genoveva Tusell García*

La vanguardia constituyó el eje vertebral del arte del siglo XX pero no fue ni mucho menos el único fenómeno artístico. Simultáneamente a ella se produjeron otras realizaciones y experiencias distanciadas de la tradición pero que no se integraron en los planteamientos radicales de la ruptura y de la renovación. Se trata de una *modernidad moderada*, enfrentada igualmente al academicismo y a la tradición pero que actuaba desde unos supuestos, en muchos casos contaminados por la vanguardia, pero sin asumir ningún planteamiento radical. En muchos casos este fenómeno está protagonizado por personalidades individuales que realizan una obra moderna con connotaciones de la vanguardia, pero desde una perspectiva propia y menos radical que no nos permite adscribirlos a ningún movimiento concreto.

Junto a esto, tenemos una serie de figuras como Picasso o Matisse que, tras estar directamente implicados en la creación de movimientos de vanguardia, continúan su trayectoria al margen de escuelas o grupos, desarrollando un estilo propio que resultó determinante para el devenir artístico del siglo XX.

## Una modernidad moderada: Marc Chagall y Amedeo Modigliani

Cuando hacia 1910 se calmó la excitación visual provocada por el Fauvismo, la manifestación de una expresión personal intensificada pasó a manos de un grupo de artistas en su mayoría de procedencia no francesa, que en un momento u otro coincidieron en París y que realizaron una obra moderna con connotaciones de la vanguardia.

El pintor ruso Marc Chagall (1887-1985) fue un artista longevo –murió con 97 años– lo que le convierte en uno de los pocos artistas de la vanguardia,

además de Picasso, que podían dar cuenta del arte del siglo xx, ya que falleció cuando ya se estaba instalando la postmodernidad. Como otros artistas de la modernidad, vivió de los logros de ésta y los incorporó a su pintura, siempre desde un punto de vista personal que hace que sus obras nos recuerden a las de sus contemporáneos pero que nunca pierden esos rasgos diferenciales que las identifican como creaciones de un artista que supo innovar sin perder los rasgos de su país de origen. Chagall llegó a París en 1910 atraído por la vanguardia y estableció contacto con sus principales representantes. Sin embargo su obra se orientó hacia una figuración libre, onírica y fantástica, en la que la representación es tratada al margen de la lógica, sin contactos con la tradición y con independencia de los presupuestos de las vanguardias. A través del Salon des Indepéndants de 1911 pudo conocer la obra de Van Gogh, Matisse o de los fauves. Su relación con el poeta Blaise Cendrart le puso en contacto con escritores y artistas de la vanguardia francesa. Se relacionó con artistas contemporáneos que fueron sus amigos: Fernand Léger o Robert Delaunay, cuya obra se refleja en la pintura que realizó Chagall en esos años al igual que el Cubismo. En 1914 Chagall se marcha a vivir a La Ruche (La Colmena), una escuela libertaria francesa, laica y autogestionada situada en el barrio parisino de Montmartre en la que también vivían otros artistas como Modigliani, Lipchitz, Zatkine, Archipenko o Soutine.

La obra de Chagall de 1911 a 1914 es el reflejo de lo visto en esos años en los museos y exposiciones, pero en toda su obra están presentes sus orígenes rusos y judíos. Es el momento en que crea una iconografía que no abandonará a lo largo de su vida llena de aromas de su ciudad natal: la boda, el violinista en el tejado, la maternidad, los amantes, la cabra e incluso la vaca que el asocia con el hogar y la vida campesina. Fue miembro de una comunidad judía hasídica de costumbres muy estrictas, cuyos integrantes lucían grandes barbas y se dejaban crecer guedejas de pelo junto a las orejas, un tipo de personajes que representa en su pintura, cubiertos por sus guardapolvos negros y tocados con sus negros sombreros. En estas comunidades el baile y la música tienen una gran importancia, así que la figura del violinista tiene una gran importancia en la pintura de Chagall. También los perfiles de su ciudad natal estarán siempre presentes con sus campanarios de remates bulbosos y sus casitas pintorescas que se apiñan en el horizon-



Marc Chagall: *La casa que arde*. 1913. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

te, sus obras *La casa gris* (1917) o *La casa azul* (1920) recogen ese paisaje del recuerdo.



Marc Chagall: *La casa gris*. 1917. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

Otra imagen que no abandona sus composiciones, aunque sean paisajes o interiores, es la representación de los amantes, las figuras unidas que en un primer momento le representan junto a su esposa Bella Rosenfeld. Pero los amantes son también la representación de Adán y Eva, purificados gracias al amor. Amor que se identifica con las flores que también aparecen en todas sus composiciones, de colores y brillos que casi las hace fosforescentes. Pero su representación del amor no tiene las notas dramáticas que le había dado Dante, donde los amantes sucumben al placer.

Como otros artistas de vanguardia gustó del primitivismo, del arte al margen de la tradición, de la Edad Media con la inclusión de un bestiario fabuloso plagado de animales míticos. El pez es el símbolo del agua y de la luna, el gallo lo es del fuego y del sol, el toro es el impulso sexual al igual que en Picasso lo es el minotauro. La ingenuidad de la pintura infantil y también de los enfermos mentales, el expresionismo con el que estuvo siempre tan familiarizado nunca abandonó sus cuadros. Las composiciones, que como las de otros contemporáneos han roto con la tradición académica, utilizan el color como forma de expresión: violentos rojos, azules vibrantes, verdes esmeralda o malaquita, todo ello dentro de composiciones planas que sin embargo están llenas de movimientos. Las figuras parecen volar en un universo poblado de elementos fantásticos.

Se ha escrito mucho de la influencia de los iconos rusos en la obra de Chagall y efectivamente es así, como hemos visto no es el único artista que recupera ese arte antiguo, que también se puede rastrear en las obras de Kandinsky e incluso de Malevich. Son composiciones planas sobre las que las figuras se recortan, recurre a los dorados o al color de las gemas en un escenario en el que la narración procede de la yuxtaposición de escenas en las que las inscripciones tienen notable importancia. Siempre hay un paisaje y el colorido a veces es absolutamente irreal. Esos paisajes rurales también están en las obras del Kandinsky de primera época.

El vanguardismo de Chagall también está en la trasposición de sus textos literarios al lienzo. Son frases interrumpidas, inconexas que va desgranando como si se tratase de imágenes de un sueño. Algo parecido hacía su amigo el

escritor Blaise Cendrart cuando relata el tema de sus cuadros. Chagall escribió sus memorias en 1922 cuando tenía 27 años, en ellas narraba sus experiencias de infancia y juventud, donde claramente no parece hacer distinciones entre el sueño y la realidad que traspone a sus cuadros, que tienen mucho de onírico. Sin embargo él que fue un maestro para los surrealistas nunca gustó del "automatismo psíquico" de Breton, como tampoco le interesó nunca la vertiente científica del arte, ya que para él el arte debía servir como liberación. Ya en 1975 publicará un libro de poemas en Ginebra, en ellos como en sus recuerdos de juventud estará el recuerdo de la familia, los juegos en Vitebsk, los animales, la naturaleza, la Biblia que siempre estuvo presente. Un lugar importante lo representa su relato de la suerte del pueblo judío, expulsado, masacrado que recuerda en un poema *A los artistas mártires* donde se refiere con un lenguaje plástico a las cámaras de gas. En su obra *La guerra* (1964) representa un pueblo arrasado, los muertos por doquier y como en un infierno medieval al fondo se recorta el Crucificado, una imagen que había tratado desde fecha temprana cuando pintó el Gólgota, una de las primeras imágenes religiosas de la modernidad que también recuperó de la iconografía bizantina y de los iconos.

Una parte muy importante de su producción lo constituye la ilustración de libros. Desde 1922 el marchante y editor Ambroise Vollard le encarga grabados para ediciones de lujo que Chagall realizará al aguafuerte y punta seca con bocetos previos realizados con gouache sobre papel. Así realizó 107 grabados para *Almas muertas* de Gogol, o las ilustraciones de *Las fábulas* de La Fontaine, con un brillante colorido, que se expondrán en la galería Bernheim de París. En 1922 Vollard le encarga grabados para una edición dedicada al circo. Vollard era empresario del circo de invierno de París y Chagall comienza a acudir a las sesiones para realizar unos preciosos grabados, sus gouaches a todo color muestran el gusto del pintor por los personajes; bestiario fabuloso, personajes de vestuario colorista, músicos, equilibristas y toda una serie de personajes en el recuerdo de Chagall en el que el circo era un símbolo de libertad.

A partir de los años cincuenta Chagall realiza cerámicas y esculturas. Para él suponía una vuelta a lo primitivo y a los recuerdos de la infancia, pero consideraba que la escultura era una tarea difícil ligada a la arquitectura. Sus esculturas son bloques o columnas con relieves que mantienen su misma iconografía: las flores, los amantes, los paisajes e incluso retratos. En la imagen de *Vava*, su última compañera, utiliza una talla casi a bisel que puede tener relación con las columnas o los relieves medievales, pero cuyo planteamiento es semejante al utilizado por Constantin Brancusi y el bloque de piedra que da forma a *El beso*.

Sus piezas en cerámica que realiza cuando ya vive en Saint Paul de Vence están brillantemente patinadas con sus preciosos azules cobalto y

sus motivos típicos: el pájaro, el pez, los amantes, todos ellas tienen mucho de orgánicas por sus formas suaves y curvas, también como en otras ocasiones tienen semejanzas con las que Picasso realizaba en esos momentos. Parece que los hijos de ambos servían de espías para conocer lo que se estaba haciendo en los talleres de cada uno. Chagall también realizó diseños para vidrieras destinadas a iglesias católicas como la catedral gótica alemana de Metz destruida por la guerra o para Notre-Dame de Grace próxima a los Alpes.

Otro caso de pintor independiente es el de Amedeo Modigliani (1884-1920), cuya corta trayectoria de autodestrucción hizo que durante mucho tiempo haya sido imposible una justa valoración de su obra. Nacido en Livorno (Italia) en el seno de una familia judía intelectual y liberal, se trasladó a París en 1906 cuando la vanguardia vivía uno de sus momentos más efervescentes. Al año siguiente de su llegada se celebró una gran exposición retrospectiva de Cézanne, del que tomó los planos rotos y la firme composición de sus retratos y estudios de figura maduros, además del suave tono azul grisáceo de sus fondos. A comienzos de siglo Modigliani se consideraba a sí mismo como un escultor, encontrando en la obra de Brancusi –que estudiaremos en este capítulo– una importante fuente de inspiración. Ambos utilizan la talla directa, esculpiendo directamente sobre el bloque, si bien Brancusi utiliza piedras más blandas. A pesar de no existir documentación respecto a la posible conexión o cercanía entre ambos artistas, resulta indiscutible la preferencia de los dos por el primitivismo. Si interés por el arte africano se manifiesta en que Modigliani esculpe ojos de efecto hipnótico, medio cerrados o en los que la pupila ocupa casi todo el globo ocular, largas narices y pequeñas bocas redondas en figuras de cabeza exageradamente alargada.



Amedeo Modigliani: *Desnudo acostado.* c. 1919. Museum of Modern Art, Nueva York.

Hacia 1915 Modigliani abandonó la escultura por la pintura, realizando retratos con un estilo muy personal: la cabeza es un óvalo inclinado y sostenido por un cuello delgado, ligeramente en diagonal y con los hombros caídos. La nariz se hace más larga y aguda que en la escultura, cóncava a menudo y aplastada en el extremo, a la manera de las máscaras africanas. Aunque su estilo se tornó en un cierto manierismo, Modigliani nunca sacrificó por completo la personalidad de sus modelos. Además de sus retratos femeninos, pintó a muchos artistas y escritores contemporáneos como Max Jacob, Jean Cocteau y Jacques Lipchitz.




Amedeo Modigliani: *Retrato de Jacques Lipchitz y su esposa.* 1916.
Art Institute, Chicago.

## La *Nueva Objetividad* alemana. George Grosz y Otto Dix

Aunque el expresionismo fue reconocido como una contribución específicamente alemana al arte moderno, los expresionistas tuvieron un papel muy limitado en el desarrollo de la pintura alemana tras la Primera Guerra Mundial. La nueva pintura de los años veinte se basaba en nuevas premisas artísticas, sociales y psicológicas. El nuevo concepto de realismo surgió motivado por la repercusión que tuvo en los pintores la realidad social y política del momento, y algunos artistas que habían participado en el Dadaísmo pasaron a realizar un arte de acentuada crítica social. Entre los pintores de la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*), que surge en los años veinte y alcanza hasta su disolución por los nazis, Otto Dix (1891-1969) y George Grosz (1893-1959) son los artistas más representativos de esta corriente.

Siendo estudiante en Berlín, Grosz había descubierto muchos aspectos del arte moderno europeo y, durante una estancia de seis meses en París en 1913,

se familiarizó con el cubismo y el futurismo. Consumado dibujante, los dibujos de Grosz expresaban "su profundo disgusto de la vida", que se acentuó durante el tiempo que estuvo en el servicio militar. Sus dibujos combinan elementos cubistas y futuristas con una línea deliberadamente infantiloide, con contornos nerviosos y sombras vaciantes, similares a lo realizado por Paul Klee años antes. Durante los años de apogeo dadaísta en Berlín, Grosz fue un miembro destacado del grupo y participó en sus exposiciones. Sus collages de fotografías y dibujos, muchos de ellos realizados conjuntamente con John Heartfield, muestran burlas amargas de la hipocresía social, pero tienen un trasfondo que va más allá de la broma dadaísta.

Su obra resulta extraordinariamente directa y crítica respecto a la situación social que vive el pintor, Grosz es un artista comprometido a través de una lacerante crítica contra las instancias del poder. Militares, banqueros, burgueses, capitalistas y el clero son criticados despiadadamente con sarcasmo en una pintura que refleja la gran crisis social y económica de Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Pese a su condición de denuncia de la realidad social, la obra de Grosz es de una extraordinaria modernidad plástica, pues acentúa los elementos expresivos hasta llegar a la caricatura logrando una expresividad ágil y dinámica que se aparta de los modos convencionales de la vanguardia sin renunciar a la renovación. Las escenas de calle de Grosz expresan la angustia y la violencia, ya que durante la Primera Guerra Mundial la ciudad se transforma en el lugar de la lucha de clases y las revoluciones. Grosz ataca fuertemente a la clase dirigente mostrando sus tretas más repugnantes, mientras las calles de Berlín se pueblan de burgueses que defienden la patria y predican el orden. Cabezas calvas y calaveras que representan a los burgueses pueblan las ciudades que Grosz describe en su autobiografía: "La catástrofe había comenzado y yo dibujaba borrachos, hombres que vomitaban, asesinos de mujeres (...), dibujaba hombres que huían como locos, atravesando calles desiertas".

Su obra *Metrópolis* (1916-1917) reproduce el escenario ensangrentado del Berlín durante la guerra. El lenguaje cubista y futurista ya no exalta la vitalidad y el progreso de la nueva ciudad, sino que describe el horror, la violencia y la irracionalidad que acompañan las convulsiones del desastre. Grosz utiliza un estilo expresionista en el que el rojo es el



George Grosz: *Metrópolis*. 1916-1917.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

color dominante y presenta la escena con una perspectiva muy forzada y una superposición de las figuras que no es sino la representación de la aceleración de la vida urbana. La Guerra había supuesto para Alemania cinco millones de muertos y un millón de mutilados, por lo que la gran mayoría de la sociedad alemana se vio afectada. Tras la derrota militar y la abdicación de Guillermo II, Berlín permaneció como capital de la recién creada República, cuya constitución se estableció en Weimar en 1920. La capital alemana se convirtió en un lugar de luchas políticas, enfrentamientos callejeros y disturbios sociales, motivados por la pobreza y la inflación creciente. Como hicieran William Hogath (1697-1764) u Honoré Daumier (1808-1879), George Grosz tradujo plásticamente y con un ácido sarcasmo la descomposición interna de la sociedad alemana, creando una suerte de comedia humana representada sin piedad.

Hacia mediados de la década de 1920 la paulatina evolución de George Grosz hacia formas más realistas le acercó a la *Nueva Objetividad* (*Neue Sachlichkeit*), el movimiento que apareció a partir de la exposición programática del mismo nombre, organizada por Gustav Hartlaub –director de la Kunsthalle de Mannheim– y que definiría toda una época. La muestra, que reunió a un grupo heterogéneo de artistas alemanes con el interés común de romper con el expresionismo a través de una nueva figuración objetiva, se inscribe dentro de la tendencia generalizada de vuelta al orden que se manifestó en Europa en los años veinte que, a diferencia de otros países, en Alemania adoptó un fuerte espíritu de denuncia social.




George Grosz: *Escena callejera (Kurfürstendam)*. 1925.
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

*Escena callejera* (1925) es un buen ejemplo de la nueva pintura objetiva de Grosz y de su permanente rebelión contra el orden social injusto y contra la hipocresía y la vulgaridad de la clase media urbana. Esta representación de la céntrica Kurfürstendamm de Berlín, en la que el *glamour* de las clases acomodadas contrasta con la pobreza de los *homeless*, los inmigrantes y los numerosos lisiados que había dejado la guerra, se acerca a la que describía Alfred Döblin en su *Berlin Alexanderplatz* (1929), que narra la historia de Franz Biberkopf, un ciudadano cualquiera que intenta abrirse camino en una sociedad en la que dominan el paro, la violencia y las promesas incumplidas; o a la de las obras teatrales de Bertolt Brecht, con sus escabrosas imágenes sobre la vida moderna, sobre esas "vidas opacas" que se abrían camino en la "jungla de las ciudades".

Cuando la carrera de Grosz se vio amenazada por el nacionalsocialismo, emigró a los Estados Unidos, donde fue acogido como un crítico social que podría analizar los problemas de la sociedad americana sumida en la depresión económica. Allí realizó una pintura al óleo de figuras, naturalezas muertas y paisajes, sin dejar de lado las visiones de pesadilla de un futuro apocalíptico, que quizás resultaron demasiado literales o fantásticas para el público norteamericano. Cuando finalmente regresó a Berlín, Grosz falleció inesperadamente pocos días después de su llegada.

En los años veinte Otto Dix quizás no era tan conocido como Grosz, pero su crítica social fue tan inquisitiva e impresionante como la de éste. La guerra fue para Otto Dix un horror moral y emocional, su cólera y repulsión se manifiestan en imágenes atroces del dolor y la crueldad. Sus cincuenta aguafuertes titulados *La guerra* (*Der Krieg*) (1924) así como su tríptico de gran formato *La guerra* (1929-1932) son declaraciones antimilitaristas poderosas y desagradables. La representación distorsiona la imagen de lo real para acentuar los contenidos críticos de la pintura. Todas sus obras revelan una inquietud y un desasosiego de profundo carácter psicológico que se proyecta hasta en los retratos de conocidos, como el de la periodista *Retrato de Sylvia von Harden* (1926). Dix condena los valores sociales y espirituales de una época mediante un despiadado análisis de una persona particular. La obra de Otto Dix denuncia, con una profunda plasticidad, el estado de una sociedad en crisis, la angustia ante una situación de inseguridad y de duda y cuestionamiento frente a todo lo existente que refleja el estado de ánimo del propio pintor.



Otto Dix: *Retrato de Sylvia von Harden.* 1926. Centre Georges Pompidou, París.

## Matisse después del Fauvismo

Con la desaparición del movimiento *fauve*, a medida que la fama de Matisse se acrecentaba en el extranjero su posición en Francia como líder de una joven generación de pintores se encontraba en decadencia. Matisse no fue nunca un cubista, pero hay un momento a partir de 1910 en el que su pale-



Henri Matisse: *Bañistas junto al río.* 1916-1917. Art Institute, Chicago.

ta se vuelve más oscura y aparece un sistema de construcción del espacio mediante superposición e interpenetración de planos, lo que demuestra que se encontraba en la búsqueda de nuevos caminos expresivos. La experimentación se muestra también en su obra escultórica, que se desarrolló de manera paralela a la pintura. En sus primeras obras escultóricas Matisse se mostró como un discípulo de Rodin, pero es interesante el cambio que experimenta en los cinco bustos de *Jeannette* realizados entre 1910 y 1913. En los dos primeros aún se aprecia la influencia de Rodin, que progresivamente se abandona en favor de un tratamiento agresivo de la superficie escultórica y una insistencia en la fealdad física.



Henri Matisse: *Espalda IV.* 1930. Städtische Kunsthalle, Mannheim.

Se abre entonces un periodo *constructivo* en la obra de Matisse que se deja ver tanto en su pintura como en su escultura. En *Bañistas junto al río* (1916-1917) plantea su respuesta a los problemas estructurales abordados por Cézanne –del que toma el tema– y los cubistas. Las cuatro figuras erguidas y rotundas se nos ofrecen en posiciones distintas, son representaciones femeninas sin rostro ni expresión emocional. La naturaleza se representa de una manera casi arquitectónica acentuando los planos verticales del fondo, dando lugar a un efecto visual majestuoso que se acentúa con una gama de colores muy restringida de grises, verdes y negros con notas de azul. Estas *Bañistas* tienen su equivalente escultórico en las cuatro versiones en bronce que Matisse realiza de sus *Espaldas* realizadas entre 1909 y 1930. En ellas el artista pasa de una visión analítica a la brusca síntesis de su madurez, asistimos a un proceso de simplificación de las formas. La primera de ellas, *Espalda I* (1909-1910) todavía muy cercana a Rodin, fue expuesta en el Armory Show de Nueva York en 1913. En la última versión, *Espalda IV* (1930), las masas se han simplificado al

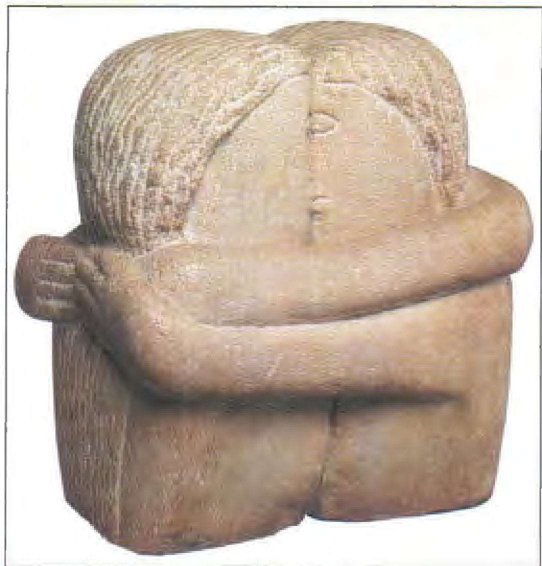
máximo y se revelan como colosales a los ojos del espectador, a pesar de tener las mismas dimensiones que las versiones anteriores.


Henri Matisse: *El caracol.* 1953. Tate Gallery, Londres.

En 1917 Matisse se traslada al sur de Francia y a partir de ese momento reside en los alrededores de Niza. El cambio experimentado por su obra se deja ver en *Plumas blancas* (1919) en la que la línea, completamente ausente en el periodo fauvista, es ahora el elemento unificador. La estructura lineal es tan evidente que el pintor casi puede prescindir del modelado, sólo en algunas partes los colores están ligeramente sombreados para sugerir volumen. Desde mediados de los años veinte, Matisse refuerza su dibujo y reduce su paleta, realizando diseños cada vez más simplificados y esquemáticos como culminación de un proceso pictórico rigurosamente lógico. Su *Desnudo rosa* (1935) nos presenta una figura desproporcionada que es fruto de una serie de calculadas decisiones, como demuestran los dibujos preliminares y las fotografías tomadas durante su realización. La pierna izquierda de la modelo, dispuesta en paralelo a la superficie del cuadro, es decisiva para la construcción arquitectónica de la obra. El fondo es plano y se nos ofrece más como un soporte para la figura, un efecto que se acentúa con la reducción de la gama de color al rosa, negro, blanco y azul.

Instalado a partir de 1943 en Vence, Matisse produjo distintas variaciones de sus temas favoritos de naturalezas muertas y modelos en un interior. Cuando en su vejez tiene que guardar cama por enfermedad, Matisse realiza composiciones con hojas de papel que recorta y fija con alfileres, siempre con sus inimitables colores. Entre 1947 y 1951 se dedicó a la construcción y decoración de la Capilla del Rosario en Vence, su última gran obra, donde el interior blanco contrasta con las ventanas, en las que Matisse realiza diseños de flores en azul, amarillo y verde que recuerdan a las formas sencillas de sus papeles recortados.


Henri Matisse: *Capilla del Rosario.* 1947-1951. Vence, Francia.



Constantin Brancusi: *El beso*. 1909. Centre Georges Pompidou, París.

## La renovación escultórica

El artista que revolucionó la escultura en relación con el desarrollo de las formas abstractas de expresión fue el rumano Constantin Brancusi (1876-1957). El término abstracto es sólo una definición parcial de la obra de Brancusi, que mantuvo siempre su inspiración en la naturaleza y lo humano. Hijo de un próspero campesino, el escultor se formó en la Academia de Bucarest y en 1904 decidió marchar a París, cruzando toda Europa a pie. Una vez en París, se matriculó en la École des Beaux Arts y exhibió sus trabajos en el Salón de Otoño, donde Auguste Rodin se fijó en su obra y lo contrató como asistente. Brancusi comenzó tallando directamente la piedra, en un momento en que la mayoría de los escultores en París modelaban en barro, una técnica que apenas se enseñaba en las academias. Obras como *El beso* (1909) demuestran su dominio de la talla directa en piedra, así como su influencia del primitivismo. En aquellos años se habían exhibido en París las esculturas en madera de Gauguin y otros artistas como Picasso o Modigliani habían mostrado un profundo interés por las artes primitivas. La talla directa era para Brancusi "el verdadero camino de la escultura". El artista se destaca también por su respecto por las cualidades de cada materia, y su implicación era tal que interviene no sólo sobre la obra sino también en la peana sobre la que se coloca, que selecciona cuidadosamente en interesantes combinaciones.

Brancusi muestra su dominio de los distintos procedimientos técnicos de la madera y los metales y se incorpora a las experimentaciones de la vanguardia. Su escultura plantea una simplificación y reducción de las formas hasta lograr una identidad entre el tema de la escultura y la corporeidad material de ésta, como ocurre en *Maiastra* (1912). Para Brancusi, "lo que es real no es la forma externa, sino la esencia de las cosas. Partiendo de esta verdad, es imposible que nadie exprese lo que es esencialmente real imitando su superficie exterior"[1]. El escultor descubrió gradualmente esa esencia en la forma ovoide realizada en piedra con el más alto refinamiento técnico y formal. Desde la cabeza de mármol *Sueño* (1908), aún del gusto de Ro-

[1] Palabras de Brancusi citadas por Paul Morand en el prefacio del catálogo de su exposición individual en la Galería Brummer. Nueva York, noviembre-diciembre de 1926.

din, hasta la *Musa dormida* (1910) y *Recién nacido* (1915), la forma de la cabeza humana se simplifica progresivamente hasta llegar a *El principio del mundo* (1920), donde la figura ovoide alcanza su última y absoluta forma.



Constantin Brancusi: *Musa dormida.* 1910. Centre Georges Pompidou, París.

Con el tiempo Brancusi buscó, más que ningún otro artista y de una manera muy paciente, unas superficies tan impecables que no ofrecieran huella alguna de su mano o los instrumentos utilizados en el modelado. La *Musa dormida* (1910) realizada en bronce en plena efervescencia cubista, demuestra su interés por la simplificación de la escultura negra. La representación ha sido reducida a su condición material y escultórica más primaria, lo mismo que los pintores cubistas reducían el cuadro a su condición original de superficie plana. El tratamiento de la superficie resulta de un efecto sorprendente, ya que Brancusi pule el bronce hasta alcanzar un color dorado y una lisura extrema, en una obsesión por distanciarse del modelado táctil protagonizado por Rodin. La escultura es un objeto, un objeto liso, sin huellas del modelado que sugería inmediatamente referencias figurativas. La *Musa dormida* alcanza una esencialidad de las formas inédita que llega a su definición límite en *Comienzo del mundo* (*Escultura para ciegos*) (1924), en la que la escultura ha quedado reducida a una forma ovoide. Es frecuente que Brancusi realice varias versiones de una misma obra, en ocasiones en distintos materiales: ocurre con la *Musa dormida*, en bronce y mármol, y con *Mademoiselle Pogany*, de la que existen tres versiones en mármol de 1912, 1919 y 1931 y al menos nueve bronces. Se trata del retrato de la joven artista húngara Margit Pogany, que sirvió como modelo también para la *Danaide* (c. 1918). Todas las versiones de *Mademoiselle Pogany* mantienen los mismos rasgos, con el arco de las cejas y la nariz muy marcados, y los brazos y las manos convertidos en una amplia curva a los lados de la cabeza. Cuando fue expuesta en el Armory Show de Nueva York en 1913, la obra suscitó una gran controversia.

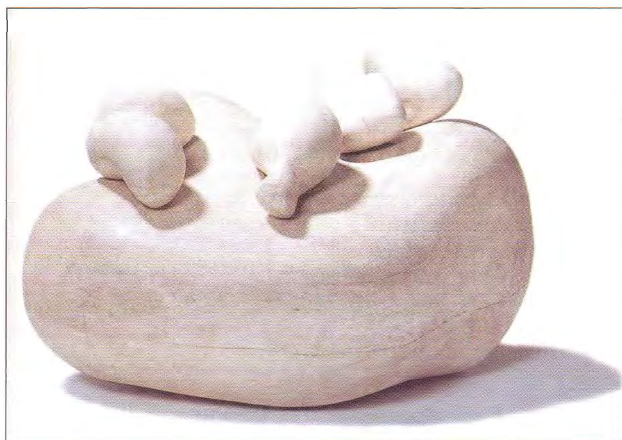


Constantin Brancusi: *Mademoiselle Pogany 1.* 1912. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Sus detractores lo compararon con un huevo duro colocado sobre un terrón de azúcar, mientras otros encontraron en ella la finura y perfección técnica del jade chino.

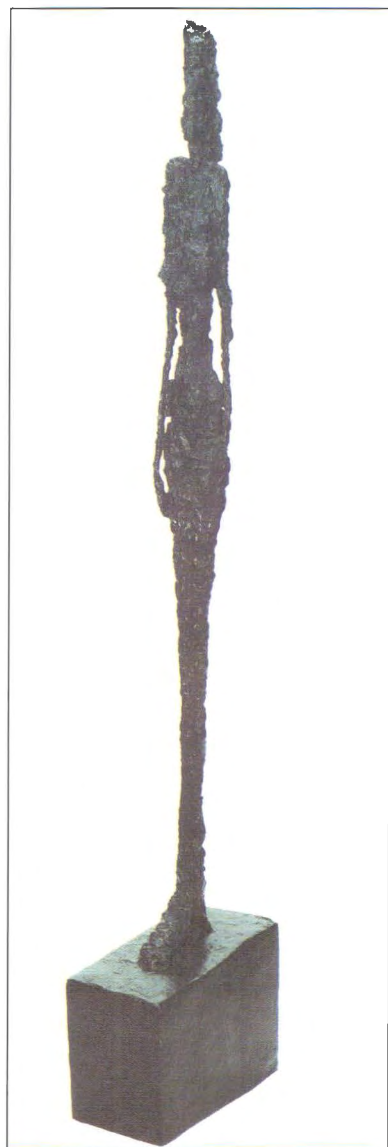
Para Brancusi la belleza era "equilibrio absoluto", condición que se alcanzaba gracias a una adaptación exquisita y precisa de la invención a la técnica. Como dijo el escultor, "aunque la simplicidad no es un fin en el arte, ésta se alcanza, a pesar de uno mismo, acercándose al sentido real de las cosas. La simplicidad es la complejidad misma, y tiene uno que alimentarse de su esencia para comprender sus valores". Una filosofía que aplicó también en su vida, trabajando en un estudio de paredes blancas escondido en el corazón de París, que a su muerte donó a fin de que pudiera preservarse no sólo su obra, sino también el ambiente que le rodeó durante su realización.

Tras su paso por el Dadaísmo, Hans (Jean) Arp estaba instalado en París desde los años veinte, donde estableció relación con el Surrealismo y participó con dos relieves en la primera exposición surrealista de 1925. Desde finales de los veinte, sus relieves aumentan de tamaño y se destacan de la pared, en una evolución hacia la escultura esférica a partir de 1932. Arp insistía frecuentemente en que su escultura no era abstracta, sino *concreta*, porque era real en el sentido en que existía realmente en el espacio. "El arte es un fruto que crece dentro del hombre –decía Arp–, como la fruta en la planta o el niño en la matriz de su madre. Pero mientras el fruto de la planta, el fruto del animal y el fruto de la matriz de la madre asumen formas naturales y autónomas, el arte, fruto espiritual del hombre, muestra generalmente un absurdo parecido con el aspecto de otra cosa". Por lo tanto, sus formas deben considerarse como "formas autónomas y naturales", que sólo se diferencian del animal o la fruta en ser producidas por la intervención humana, siendo como él las denominaba "concreciones humanas". Arp jugó un papel decisivo en el desarrollo del arte abstracto a través de su constante investigación de los materiales artísticos –principalmente piedra y bronce– pero sin perder nunca el contacto con la naturaleza. Igualmente importantes fueron sus monumentos para plazas públicas, ya que Arp realizó grandes relieves en madera y metal con formas curvadas y angulares, denominadas *Constelaciones* y *Configuraciones*, para la Universidad de Harvard, Caracas o la sede de la UNESCO en París.



Hans Arp: *Head with annoying objects*. 1930-1932. Colección privada, París.

Aunque la primera etapa de producción del suizo Alberto Giacometti (1901-1966) estuvo relacionada con el Surrealismo, a partir de los años cuarenta desarrolló una obra figurativa con la que obtuvo un gran éxito. Son figuras humanas delgadas, filiformes, aisladas, que parecen expresar en su superficie roída, como lacerada, las fuerzas de la destrucción y la soledad del hombre. Son como una manifestación tridimensional de la angustia existencial del Informalismo. Cuando sus personajes aparecen en grupo, erguidos y tensos, se presentan como ahogados en el silencio, como evocando la distancia y la soledad con una fuerza extraña.



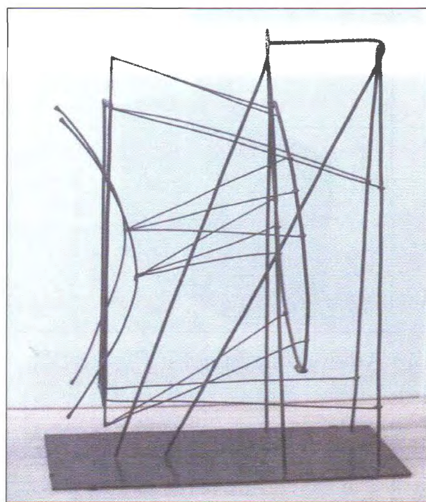
Alberto Giacometti: *Figura alta*. 1947. Smithsonian Institution, Washington.

Una de las grandes novedades de la escultura en el siglo XX fue la apertura de nuevos caminos para establecer una relación entre la pieza y el espacio. Sin renunciar a la figuración como harán los constructivistas, otros artistas como los españoles Pablo Gargallo (1881-1934) y Julio González (1876-1942) llevaron su experimentación con el metal hasta el punto de concebir la escultura como un dibujo en el espacio. Aunque de una forma mucho más tímida que González, la obra Gargallo se aproxima a la vanguardia internacional, tanto en lo que se refiere a la naturaleza y uso de los materiales como en algunos rasgos de su concepción formal.

Nacido en la localidad zaragozana de Maella, Gargallo viajó por primera vez a París a comienzos de siglo para instalarse definitivamente en 1923, conociendo a Picasso o Juan Gris. Su principal aportación es la utilización de chapas de cobre en pequeñas máscaras en las que el volumen se crea curvando la lámina de metal. La influencia de la escultura africana se refleja en la forma ovoidal de estas máscaras o los arcos ciliares que se continúan con la nariz. Algunos detalles como el pelo o las pestañas se realizan recortando pequeñas piezas de metal y añadiéndolas a la máscara. La novedad está en que el volumen no surge de la masa, sino del hueco. La chapa es una lámina de metal que se redondea y se martillea hacia fuera o hacia dentro dando lugar a formas cóncavas y convexas. El vacío irá ganando terreno y los elementos se reducen progresivamente, como vemos en *Greta Garbo con mechón* (1930).



Pablo Gargallo: *Gran profeta.* 1933.
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía, Madrid.



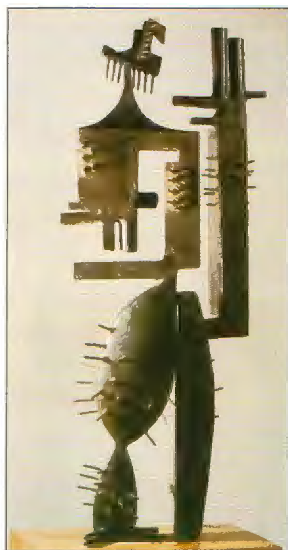
Pablo Picasso y Julio González:
*Proyecto para el Monumento a Apollinaire.* 1928.
Musée Picasso, París.

Su obra más conocida es *Gran profeta* (1933), realizada mediante fundición en bronce, en la que la figura se define gracias a su juego de superficies cóncavas y convexas que crean una estructura y permiten introducir un cierto dinamismo.

El caso de Julio González merece ser tratado aparte. Nacido en el seno de una familia de orfebres, sus inicios artísticos discurrieron realizando joyas modernistas entre 1890 y 1910. En el taller de su padre aprende a soldar varios tipos de metales para hacerles tomar la forma y apariencia de objetos naturales. González quería ser pintor y en el año 1900, después de estudiar en Barcelona, se traslada a París donde conoce a Picasso y se siente inmediatamente atraído por el Cubismo. Con la excepción de unos pocos objetos fundidos en bronce, la mayoría de sus obras fueron estructuras de hierro forjado. Julio González acometerá una renovación formal y técnica de la escultura en el marco de las contradicciones entre abstracción y figuración. Conocedor de las técnicas artesanales y de los materiales, introduce nuevas técnicas en la escultura que tendrán una influencia que abarca hasta hoy: el trabajo con el hierro, el empleo de la soladura autógena y la concepción de la obra como pieza construida serán los componentes esenciales de su lenguaje. Piezas unidas, articuladas que desplazan la labra, talla o el modelado por la construcción de esculturas con piezas ensambladas.

Sus primeras figuras semicubistas dieron lugar a máscaras de inspiración africana entre 1927 y 1930, para a partir de 1931 realizar grandes y erguidas figuras femeninas. Se trata de delgadas construcciones de varillas y barras de hierro, conectadas por arcos de metal en las articulaciones donde se suponen la cabeza, el tórax y la pelvis, definiendo la forma como espacio vacío por primera vez en el arte occidental. Sus esculturas describen formas en el espacio renunciando a la representación

pero conteniendo importantes referencias figurativas que se acentúan desde finales de los años treinta. Entre 1928 y 1930 González trabajó con Picasso en la construcción de varias esculturas soldadas, mostrando un extraordinario refinamiento en el manejo de los materiales. González enseñó la técnica a Picasso pero éste le ayudó a ampliar y profundizar su iconografía, enriqueciendo el vacío espacial de la figura o añadiéndole ciertos toques de humor. También aprendió del malagueño la importancia de elementos en principio desechables, objetos encontrados que podía utilizar en su escultura. La colaboración entre Picasso y Julio González se plasma en un proyecto para un monumento a Apollinaire.



Julio González: *Hombre-cacto nº 1.* 1939-1940. Centre Georges Pompidou, París.

Hacia 1935 González ya había hecho suyo este vocabulario, creando con hojas de metal la *Mujer sentada* (1935) a modo de ideograma, con referencias al esqueleto y los músculos de la figura humana. A pesar de todo, se ve a sí mismo como un artista figurativo, no abstracto. En 1937 participa en el Pabellón republicano español de la Exposición Internacional de París, para el que realiza la figura de una campesina de tamaño natural con su hijo en brazos titulada *La Montserrat* (1937). Realizada a base de hojas de metal, sus volúmenes son continuos y opacos, aunque menos intrépidos que en esculturas anteriores. Acerca del hierro como material escultórico, Julio González señalaba como: "La edad del hierro empezó hace siglos, produciendo (desgraciadamente) armas, algunas muy hermosas. En nuestros días permite, además, la construcción de puentes, edificios industriales, raíles de ferrocarril, etc. Ya es hora de que ese material deje de ser mortífero y simple material de una ciencia mecanizada: la puerta está completamente abierta hoy para que ese material, penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado por pacientes manos de artistas".



Julio González: *La Montserrat.* 1937. Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Otro de los grandes maestros de la escultura moderna fue Henry Moore (1898-1986), aclamado como el más importante escultor británico del siglo XX. Su obra se centra en la figura humana, en especial en la mujer, con las relaciones entre la masa y el vacío como elemento vertebrador. Siendo estudiante de la Escuela de Arte de Leeds, aprendió a valorar más la talla que el modelado, buscando la naturaleza inherente de los materiales, en particular de la madera y la piedra. Cuando llegó a Londres en 1921


Henry Moore: *Madre y niño*. 1924-1925. Art Gallery, Manchester.

descubrió en el British Museum la escultura no occidental, prefiriendo la espontaneidad de la forma y expresión de las culturas africanas y primitivas a la tradición heredada de la Antigüedad clásica y del Renacimiento. Moore se sintió fascinado por las tallas de madera africanas, los bajorrelieves asirios, las tumbas etruscas, la escultura griega arcaica y, muy especialmente, por el arte precolombino. Durante la década de 1920 viajó a Francia y a Italia, donde admiró la obra de Cézanne, Picasso, Hans Arp y Modigliani.

Entre 1920 y 1930 los temas favoritos de Henri Moore serán el desnudo femenino y las escenas de maternidad. Trabaja la piedra o la madera dejando que sean los materiales los que dicten la postura de un miembro del cuerpo o de un plano, pues su creencia es la de que el artista debe transmitir el carácter mismo de la vida y de su propia experiencia. Sus figuras de esta época suelen tener una extraña expresión en los ojos, desde la afligida mirada de sus primeras figuras en las que la madre parece proteger a su hijo ante una inminente desgracia, a la mirada vacía en las que la figura no mira al espectador, sino a su propio interior. En 1933 Moore entró a formar parte del grupo *Unit One*, que integraba a pintores, escultores y arquitectos vanguardistas entre los que se encontraban Barbara Hepworth (1903-1975), Ben Nicholson (1894-1982) o el crítico de arte Herbert Read (1893-1968). A pesar de que nunca comulgó plenamente con las doctrinas surrealistas, Moore se aproximó a los defensores del movimiento en Inglaterra y expuso en 1936 en la *International Surrealist Exhibition* celebrada en las New Burlington Galleries de Londres. En 1940 el estudio de Moore fue dañado


Henry Moore: *Figura reclinada*. 1929. Art Gallery, Leeds.

por las bombas, y poco después el Gobierno le encomendó la tarea de plasmar sobre papel a los londinenses que se refugiaban en las estaciones de metro. Para realizar estos dibujos, Moore volvió a un estilo más naturalista, a pesar de que tampoco en sus aproximaciones a la abstracción abandonó por completo la figuración. Moore abre los cuerpos y juega con el vacío, de manera que tanto el interior como el exterior sean continuos y el espacio contenido dentro de las macizas formas parezca tan denso, tan tangiblemente perceptible, como el ocupado por la materia misma.

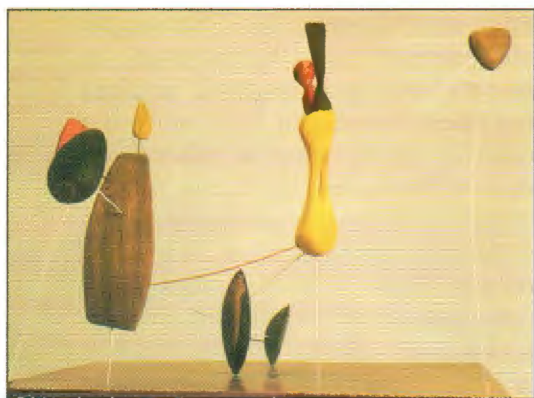
En 1946, coincidiendo con una gran retrospectiva de su obra en el Museum of Modern Art de Nueva York, nació su única hija Mary. Durante esta etapa sus dibujos y estudios reflejaron la vida doméstica familiar: la mujer sola o acompañada por un niño, tema que ya había aparecido con frecuencia en su obra anterior, se convirtió en el gran protagonista a partir de entonces. Dos años después, en 1948, la *Bienal* de Venecia le concedió el Premio Internacional de Escultura, que consolidó su reputación internacional. A partir de entonces, recibió encargos para realizar obras públicas, lo que le permitió que el tamaño de sus esculturas aumentase. Algunos ejemplos son la *Figura reclinada* (1956-1958) de la UNESCO en París o la obra del mismo título realizada para el Lincoln Center de Nueva York (1963-1965).

Posteriormente la preocupación por la relación entre escultura y movimiento tendría un desarrollo nuevo con la obra del norteamericano Alexander Calder (1898-1976) creador de la escultura móvil o piezas de esculturas con la posibilidad de movimiento real en el espacio. Sus *móviles* desarrollan una escultura abierta en la que las imágenes espaciales de la pieza se multiplican con su movimiento y los infinitos puntos de vista del espectador. Hijo y nieto de distinguidos artistas, obtuvo el título de ingeniero y en 1926 se instaló en París. Sus esculturas en alambre –retratos satíricos y personajes de un circo en miniatura (1927-1932)– le dieron fama internacional. En 1933 regresó a Estados Unidos y a partir de entonces dividió su tiempo entre su país y Francia y realizó importantes exposiciones tanto en París como en Nueva York. A comienzos de la década de 1930 Calder inició sus experimentos en el campo de la abstracción, primero como pintor y después como escultor, recibiendo influencias de artistas abstractos europeos como Joan Miró, Hans Arp y Piet Mondrian. Experimentó también con el movimiento, desarrollando dos modos de escultura que le hicieron famoso: el móvil y el estable (*stábile*). Los móviles de Calder –denominados así por Marcel Duchamp– son estructuras de formas orgánicas abstractas, suspendidas en el aire, que se balancean suavemente. Los estables –llamados así por Hans Arp– son formas abstractas inmóviles que sugieren formas animales en cierto tono humorístico.

*Ritou* (1936) es uno de los primeros ejemplos de *hanging mobile* (móvil colgado) realizado en chapa de metal pintado. Mientras algunas obras anteriores en chapa metálica pintada conservaban aún la referencia al marco, en esta obra Calder realiza una pieza totalmente exenta, liberada del vínculo con

el muro. El escultor altera los principios tradicionales de la escultura, abandonando el estatismo por el movimiento e invirtiendo su posición tradicional en el espacio. Las formas móviles que penden son leves, y el efecto visual que producen se basa en la combinación de planos de color y movimiento. El cromatismo es el mismo que el de la pintura de Piet Mondrian –negro, rojo y amarillo–, y las formas tomadas de la naturaleza parecen conectar con las de Joan Miró, con quien Calder mantuvo una amistad desde que se conocieron en París en 1928.

Calder fue el único artista extranjero que participó en el Pabellón republicano de la Exposición Internacional de París celebrada en 1937, para el que realizó su *Fuente de mercurio* (1937). El escultor aludía con ella a las minas de mercurio de Almadén, de plena actualidad en la Guerra Civil y que finalmente fueron tomadas por el General Yagüe en 1939. La realización de la pieza implicó cuestiones técnicas, ya que la idea de Calder era que el metal fluido debía integrarse, en movimiento, en la propia obra. Aunque no se conserva la pieza original, el Museo Reina Sofía de Madrid conserva una maqueta que es una réplica exacta de la original. Se trataba de una estructura que se levantó sobre un foso de mercurio de 220 centímetros de profundidad en la que el metal líquido brotaba del centro del estanque y circulaba a través de tres bandejas metálicas que recogían el mercurio y lo conducían de nuevo al depósito. Un doble arco de acero, que recorría de lado a lado el estanque circular, sostenía un móvil metálico con forma de paleta que vibraba por el movimiento provocado por la caída del mercurio. Esta parte incluía un gran círculo rojo móvil y, en la parte superior, la palabra "ALMADÉN" realizada en alambre de cobre.


Alexander Calder: *Constelación.* 1943. Museo Hirshhorn, Washington.

En 1943 Calder inició la serie *Constelaciones*, un conjunto de obras móviles colgantes y otras de base estable realizadas en madera y alambre. Dos años antes Joan Miró había pintado a témpera su serie de 23 *Constelaciones*, que fueron exhibidas después en Nueva York, donde seguramente Calder pudo verlas. El interés del escultor por la cosmología se remonta a comienzos de los años treinta, cuando realizó obras en chapa de metal pintado y alambre que evocaban los movimientos y las formas puras de los planetas. Sin embargo, esta nueva serie tenía un carácter muy distinto, ya que se basaba en formas biomórficas que recordaban las obras no sólo de Miró, sino también de Yves Tanguy o Hans Arp. En su última época Calder realiza dibujos y pinturas, junto a esculturas de piedra, madera y bronce cada vez de mayor tamaño, lo que marcó el inicio de una serie de encargos para la realización

de monumentos públicos en Bruselas, Chicago, Ciudad de México, Venezuela, Montreal o Nueva York.

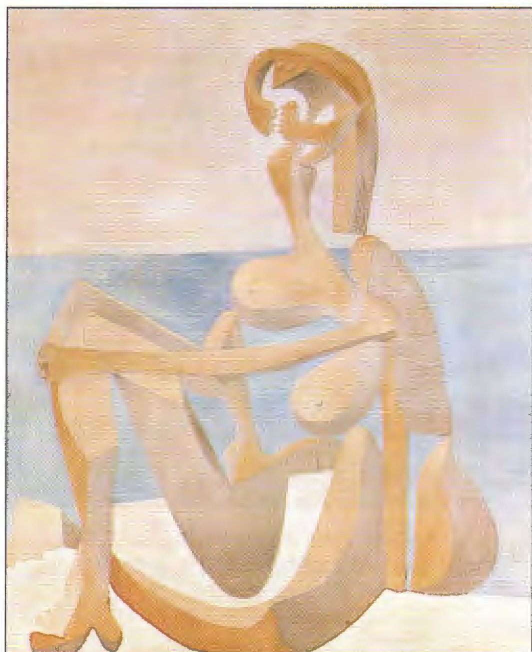

Alexander Calder: *Humptulips*. 1965. Fundación Maeght, Saint-Paul-de-Vence, Francia.

## La obra de Pablo Picasso después del Cubismo

A diferencia de otros pintores cubistas como Georges Braque o Juan Gris, Picasso se planteó en un momento determinado el abandono del Cubismo y la necesidad de afrontar un cambio radical de su pintura. No sólo renunció a continuar las experiencias del Cubismo sino que inició un "retorno al orden" a través de una recuperación de las formas y modelos clásicos que por su formación académica podía acometer como ningún otro pintor. Fue quizás el cambio de estilo más radical de Picasso, que hacia el final de la Primera Guerra Mundial vuelve la vista sobre temas derivados del arte clásico antiguo, abandonando el Cubismo por una interpretación basada en la línea y en un modelado ampliamente simplificado a la manera de Ingres. La fuente de este interés puede encontrarse en su estancia en Italia en 1917, cuando preparaba los decorados y el vestuario para el ballet *Parade* de Sergei Diaghilev (1872-1929). Esta revelación coincidió con su relación con la joven bailarina Olga Koklova, con la que contrajo matrimonio y tuvo a su primer hijo. El nuevo repertorio iconográfico incluye arlequines, pierrots y músicos junto a escenas de maternidad. Cuerpos macizos y contorneados de aspecto escultórico con una escala casi monumental y una paleta de colores más viva en la que destacan los azules.


Pablo Picasso: *Dos mujeres corriendo en la playa*. 1922. Musée Picasso, París.

Picasso residía en París pero durante el verano se trasladaba a la Costa Azul. A estos años pertenecen obras como *Tres bañistas* (1920), en la que junto a la linealidad clásica de las figuras se observa un trasfondo de deformación que nos remite a *Las señoritas de Aviñón*. En *Dos mujeres corriendo en la playa* o *La carrera* (1922), las figuras parecen de inspi-



Pablo Picasso: *Bañista sentada.* 1930. Museum of Modern Art, Nueva York.

ración clásica a pesar del gigantismo que las caracteriza. *Dos mujeres desnudas* (1920), *Mujer y niño* (1922) o *Arlequín* (1923) son otras imágenes de este "retorno al orden".

En 1925, a raíz de su relación con André Breton y con el círculo de los surrealistas, Picasso participa en la Primera Exposición Surrealista. Esto no significa su adscripción firme al movimiento, aunque en obras como *Bañista sentada* (1930) la mordacidad y la amenaza que desprenden los rostros parecen sugeridas por el subconsciente, mientras en otras obras de estos años las formas son orgánicas y más imprecisas. A finales de los años veinte Picasso emplea en sus esculturas una técnica semejante al ensamblaje, con la que había creado algunas de sus construcciones cubistas en madera y cartón, lo que le permitió profundizar en el proceso constructivo con un material nuevo. Gracias a la ayuda de su amigo el escultor catalán Julio González, Picasso trabaja sus esculturas en hierro con una gran libertad aprovechando elementos encontrados y materiales diversos, ensamblados mediante soldadura.

La figura del toro y el minotauro empiezan a integrar el vocabulario picassiano alrededor de los años treinta. En 1933 Picasso colabora en el primer número de la revista surrealista *Minotaure* y durante esos años realiza la importante serie de grabados denominada *Suite Vollard* (1930-1935). La gran estampa realizada al aguafuerte *Minotauromaquia* (1935) nos ofrece una escena de difícil interpretación: una niña que porta una vela encendida y un ramo de flores y, en abierto contraste con ella, la enorme figura del minotauro. Completan la escena una mujer vestida de torero con los senos descubiertos sobre una yegua herida; detrás de la joven, un hombre barbudo que huye por una escalera y, finalmente, dos mujeres que contemplan la escena desde una ventana en la que se han posado dos palomas. En todo caso, todos estos temas se sitúan como antecedente de la gran obra mural que Picasso realizaría apenas dos años después.

Tras aceptar el cargo de director del Museo del Prado, del que nunca tomó posesión pero del que se mostró siempre muy orgulloso, Picasso recibe el encargo por parte del gobierno de la República española de una obra para el

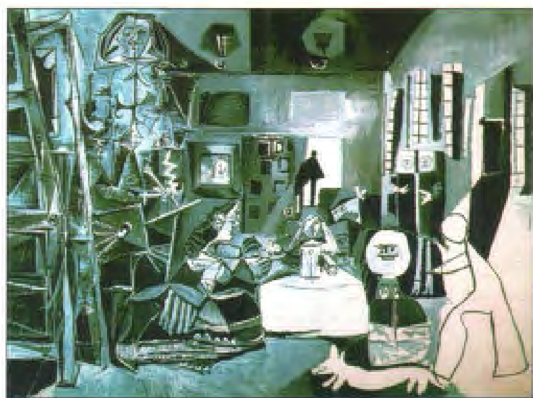
Pabellón de la Exposición Internacional de París que se celebraría en 1937. La postura política de Picasso respecto a la guerra civil española ya se había puesto de manifiesto en su grabado satírico en dos planchas *Sueño y mentira de Franco* (1937). El tema para el gran mural del pabellón republicano le fue sugerido a Picasso por el bombardeo de la aviación alemana en Guernica. Picasso comenzó a realizar los primeros dibujos preparatorios para el *Guernica* el 1 de mayo de 1937 y durante la ejecución del cuadro introdujo numerosos cambios que quedaron registrados en el reportaje fotográfico realizado por Dora Maar. La obra de grandes dimensiones, muestra una intencionada reducción de los colores a blanco, negro y gris. Acerca de la significación del cuadro se han emitido las más variadas interpretaciones, si bien Picasso no introdujo ninguna referencia explícita del acontecimiento que hubiera convertido el cuadro en un panfleto circunstancial. En su lugar, el pintor plasmó una crítica de la muerte del inocente, lo que da perdurabilidad y vigencia de su mensaje. Un caballo agonizando centra la composición en la que aparecen personajes que nos ofrecen nuevas adaptaciones de temáticas muy reconocibles, como es el caso de la madre con el niño que se halla a la izquierda, concebida a la manera de una Piedad. La figura del guerrero muerto del primer término, la figura que se descuelga del edificio de la izquierda envuelta en llamas o las que se dirigen de derecha a izquierda, una con una antorcha y otra arrastrándose, aparecen como intérpretes de un acontecimiento patético. Solamente una figura, la del el toro de la izquierda, aparece representada como un personaje ajeno al drama y mirando al espectador. Es una referencia a sí mismo, al pintor narrador que en otras ocasiones como en *Naturaleza muerta con cabeza de toro, libro, paleta y vela* (1938), se había retratado dentro de una obra. Con ello Picasso planteaba en el *Guernica* el parangón con obras maestras como *Las Meninas* de Velázquez o *La familia de Carlos IV* de Goya, en las que los pintores se autorretratan mirando al espectador en el mismo lugar del cuadro.



Pablo Picasso: *Guernica.* 1937.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El *Guernica* no hubiera podido pintarse en el corto espacio de seis semanas, incluso por un artista que trabajaba tan rápidamente como Picasso, de no haber existido estos motivos previamente en su obra y en su memoria. En este sentido, el *Guernica* está directamente relacionado no sólo con otras obras que hemos mencionado como antecedente, también las realizadas ese mismo año o inmediatamente posteriores como *Cabeza de mujer llorando III* (1937). El *Guernica* es la primera de una serie de obras de marcado carácter político realizada por Picasso, entre las que se encuentran *El osario* (1944-1945), *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1946-1947), los dos grandes murales *Guerra y paz* (1952-1954) o *Masacre en Corea* (1951).

A partir de 1945 Picasso se instala en el sur de Francia, una época en la que se mantiene inmerso en un productivo torrente de trabajo no sólo pictórico o escultórico, sino que tampoco deja de lado sus experimentaciones en el campo del grabado o la cerámica en un inagotable proceso de experimentación de las formas humanas y de la naturaleza. Es la época de sus grandes series, trabajos más tardíos que mantienen el interés de las nuevas generaciones de pintores en la obra de Picasso. Entre 1953 y 1973 Picasso lleva a cabo una cierta recapitulación de toda su obra anterior, volviendo sobre temas ya tratados no como copia ni como inspiración directa, sino como reapropiación de su propia producción artística a través de sus temas y sus composiciones. En sus últimos años el artista realiza grandes series temáticas en las que establece un diálogo personal con las obras maestras del pasado. Entre 1953 y 1955 Picasso se centra en una de las obras más reconocidas de Eugène Delacroix, *Las mujeres de Argel* (1834), de la que realiza quince versiones al óleo, así como un conjunto de dibujos, grabados y litografías. Más adelante, el artista contempla su taller vacío, el estudio de su mansión *La Californie* en la Costa Azul, que supone el inicio de su vida en común con Jaqueline Roque, que aparecerá representada en muchas de las pinturas de esta serie. A ellas les seguirá una de las series más conocidas de Picasso, la realizada en torno a *Las Meninas* de Diego Velázquez, que dio lugar a cuarenta y cinco pinturas y trece obras relacionadas. El pintor realiza interpretaciones de otras obras del pasado como *El almuerzo campestre* de Édouard Manet o la obra de Nicolas Poussin *El rapto de las Sabinas* (1637-38). Por último, Picasso se enfrenta a la que había sido una preocupación constante en toda su obra: el proceso de la creación artística. Para ello escoge el tema del pintor y su modelo en el estudio, que ocupará los últimos años de su vida.



Pablo Picasso: *Las Meninas*. 1957.
Museo Picasso, Barcelona.

## Bibliografía

AA.VV.: *Otto Dix and the new Objetivity*. Berlín, Gerd Hatje, 2013.

CLARK, T. J.: *Picasso and truth. From cubism to Guernica*. London and New Jersey, Princeton University Press, 2013.

HULTEN, Pontus: *Brancusi*. París, Flammarion, 1995.

METZGER, Rainer: *Berlin in the 20's*. Londres, Thames & Hudson, 2007.

VAN HENSBERGEN, Gijs: *Guernica. La historia de un icono del siglo xx*. Madrid, Debate, 2005.

Capítulo 7

# LA ARQUITECTURA DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

*María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*

La Segunda Guerra Mundial de 1939 a 1945 fue una cesura forzosa en la historia de la humanidad, sus terribles efectos en los países que la sufrieron abren un nuevo capítulo en el desarrollo cultural y artístico. Una de las primeras consecuencias, al igual que había sucedido tras la Primera Gran Guerra, fue la desaparición en la contienda de arquitectos y artistas, así como la interrupción de proyectos que la guerra vació de contenido. Los regímenes totalitarios y sus programas dogmáticos desaparecieron aunque su huella se dejó sentir durante bastante tiempo. En España su influencia se hizo presente cuando ya estaban fuera de tiempo, la teoría arquitectónica quedó en el mismo punto que estaba antes de este periodo de dirigismo, agravado por la necesidad de la reconstrucción y las carencias económicas. Incluso la Unión Soviética, con su vanguardia ya neutralizada, quedó en un estado de letargo que el férreo control del gobierno encauzó hacía soluciones de emergencia.

Uno de los primeros síntomas del cambio cultural fue el traspaso a los Estados Unidos de los ideales y los principios de la vanguardia y, por consiguiente de la modernidad. Desde los años treinta América había visto llegar a intelectuales, científicos y artistas que huían del régimen nazi; Nueva York fue convirtiéndose así, mientras duró la guerra, en la capital del arte contemporáneo, desplazando de este puesto a París o Berlín. En 1942 Peggy Guggenheim había abandonado Europa para instalarse en Nueva York y abrir una galería, *Art of this Century*, que acogería la obra de los artistas de la vanguardia.

También por esos años arquitectos y artistas de la Bauhaus como Mies van der Rohe o László Moholy-Nagy habían inaugurado en Chicago la New Bauhaus. La proyección docente de Mies se dejó notar como director del Illinois Institute of Tecnology entre 1939 y 1959. Walter Gropius había abandonado Alemania en 1934 y tras varios años en Gran Bretaña se convirtió en profesor de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts. La aureola de progresismo y de ruptura con los valores anticuados de la civilización occidental que habían quedado en Europa, convierte al país de acogida en abanderado de la modernidad.

Mientras en Europa, el mundo cultural seguía un camino distinto; las condiciones económicas y políticas derivadas del conflicto obligaron a una consideración diferente de la arquitectura. Las labores de reconstrucción, unidas a la necesidad de elaborar programas de futuro devendrán en una ruptura con los principios, aparentemente intemporales del movimiento moderno para poder atender a las diversas situaciones que se presentaban, sin perder de vista el compromiso social. La disolución en la undécima edición de los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) como plataforma de debate y unificación, que se produjo en 1959 en Otterlo (Holanda) es una demostración de esa fragmentación. También los padres de la modernidad, como Le Corbusier, que seguía en activo, continuaban siendo una referencia constante y su misma evolución demostrará la forzosa evolución. La adecuación de su lenguaje arquitectónico a las nuevas situaciones se va a convertir en una lección para las generaciones jóvenes.

El Movimiento Moderno estaba perfectamente configurado y ya no era la propuesta de unos pocos, sino que pertenecía al patrimonio cultural internacional, como la Exposición en el Museo de Arte Moderno (MoMA), de Nueva York de 1932 había puesto de manifiesto acuñando el término de Estilo Internacional. Esta tendencia se extendió tras la Guerra y se redujo a formas simplificadas y equilibrio volumétrico que, en contraposición con las teorías de los pioneros de la modernidad, va retomando paulatinamente la simetría en sus composiciones. Amplios sectores rechazaron este Estilo Internacional por su excesivo rigorismo y por la eliminación de las señas de identidad propias ya fueran individuales o nacionales que no parecían caber en el código racionalista. La uniformidad de los diseños del Estilo Internacional homogeneizó la arquitectura tras la Guerra y condujo a la monotonía en la construcción de nuevos barrios y ciudades.

Los arquitectos del Movimiento Moderno evolucionaron hacia posiciones cada vez menos doctrinarias y procuraron adaptarse a los nuevos requerimientos de la sociedad. Ya no eran adelantados a su tiempo sino que eran objeto de estudios sistemáticos y sus obras eran presentadas como motivo de debate, desmenuzadas por la crítica, copiadas o reelaboradas en proyectos, que desde la historia, ofrecían soluciones de futuro.

La llamada Posmodernidad surgida en los años 60 del siglo xx recogió el legado de la historia pero también de la vanguardia para agradar a un público que respondía a los recursos efectistas y monumentales. Desde los años ochenta del siglo xx los arquitectos han podido hacer todo tipo de cosas, han tenido toda la historia de la arquitectura a su disposición, incluso la historia experimental de la vanguardia hasta su misma disolución. Las propuestas han sido en muchos casos continuistas y en otras ocasiones claramente individualistas a la búsqueda de una marca de autor. Muy frecuentemente deben su éxito y espectacularidad a los avances científicos y técnicos. Con ese eclecticismo se ha llegado al siglo xxi.

## La difusión del Estilo Internacional

En 1931 Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) historiador de la arquitectura, el arquitecto Philip Johnson (1906-2005) y el urbanista Lewis Mumford (1895-1990) organizaron en el Museum of Modern Art de Nueva York una exposición que se mostró en 1932 titulada *Modern Architecture: International Exhibition*. Animados por el primer director del MOMA, el inquieto Alfred Barr (1902-1981), trataron de mostrar lo que se consideraba era un Estilo Internacional parte sustancial del Arte Moderno. En paralelo a la exposición Hitchcock y Johnson publicaron un libro de gran interés: *The International Style: Architecture Since 1922*, casi un catálogo sobre la muestra que pretendía identificar las características de la arquitectura moderna. En el texto se sintetizaban las señas de identidad de la nueva arquitectura que podía resumirse en el concepto de edificio aislado, un volumen puro o módulo que puede servir de patrón arquitectónico con el que poder configurar un conjunto. Otro



Imagen de la Exposición *Modern Architecture: International Exhibition*. 1932. MOMA, Nueva York.

de los rasgos más significativos del Estilo Internacional es la presencia de una estructura portante realizada en acero o en hormigón que puede ir revestida de vidrio; los omnipresentes muros cortina aportaban rasgos de modernidad a los edificios y se convirtieron en la única clase de ornamento. La composición modular no precisaba de la simetría, sino que podía derivar de la yuxtapo-

sición de los módulos. Una característica de esta nueva arquitectura era la presencia de techos planos que a menudo contrastaban con los elementos de la arquitectura tradicional o autóctona.

Este Estilo Internacional extendido por arquitectos como Gropius, Le Corbusier o Mies van der Rohe, viajó con sus autores y se difundió por todo el mundo. En los Estados Unidos numerosos seguidores e imitadores aprovecharon la lección de Mies aunque figuras como Wright o Neutra rivalizaron con el arquitecto alemán desde posturas funcionalistas claramente diferentes.

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) había llegado a Estados Unidos en 1938 después de una carrera llena de triunfos para convertirse en Director del Illinois Institute of Technology, dirección que ejerció hasta 1959. Como vicepresidente del Werkbund había erigido el pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, verdadero manifiesto arquitectónico del Movimiento Moderno. En Barcelona, Mies había diseñado lo que no era propiamente un pabellón, sino casi una rareza en el contexto de la exposición por sus reducidas dimensiones. La obra para Barcelona era



Mies van der Rohe: *Pabellón de Alemania*, Exposición Universal de Barcelona. 1929.

una sucesión de espacios de acusada horizontalidad, cubierta plana y planta abierta sólo compartimentada por pilares y muros exentos, un patio interior de mármol y un estanque. La riqueza de los materiales, acero, mármol travertino y cristal, además de una pulcra ejecución, convirtieron el pabellón en una joya que a la vez proponía ejemplos de mobiliario como el popularizado

sillón *Barcelona*[1]. El pabellón era una síntesis de la experimentación que sobre las viviendas unifamiliares realizaba Mies por esas fechas, viviendas que muchos han querido relacionar con el denominado por su autor, Frank Lloyd Wright, Estilo de la Pradera, un clásico en la arquitectura americana.

La casa de Mies para Edith Farnsworth (1946-1951) en Fox River, Plano, Illinois, está como en el caso del Pabellón de Barcelona, elevada sobre un remedo de *podium* y separada del suelo por puntales de acero. Está totalmente revestida de cristal y deja a la vista la estructura portante cuidadosamente pintada. La planta libre tan sólo se compartimenta por medio de paneles de madera que aíslan las instalaciones sanitarias. La realidad es que su clienta no quedó satisfecha por los elevados costes de la obra aunque la casa de cristal permitía disfrutar del paisaje circundante.



Mies van der Rohe: Casa Farnsworth. 1946-1951. Fox River, Plano, Illinois.

Los remedos de estas casas de cristal no se hicieron esperar y en 1949, el arquitecto Philip Johnson (1906-2005), colaborador de Mies, construyó su propia Glass House en New Canaan, Connecticut. Aquí el rigor de Mies deja paso a un cierto manierismo al utilizar la estructura con criterios decorativos. Mantuvo sin embargo la implicación con el paisaje, como una auténtica "casa de la pradera".

Por esos años también Richard Neutra (1892-1970) arquitecto austriaco que se formó con Adolf Loos pero que muy tempranamente se instaló en Estados Unidos, levantó la Casa Kaufmann (1946-1947) en Palm Springs,

[1] El pabellón se desmontó poco después de la exposición y se vendieron los ricos materiales. En 1986 se inauguró su réplica en el emplazamiento original, gracias a la iniciativa de algunos colectivos y al trabajo del arquitecto Ignaci de Solá-Morales. Se situó en el estanque interior la escultura "La Mañana" de Georg Kolbe (1877-1947).

California, una zona frecuentada por la mejor sociedad y por miembros de la industria cinematográfica. La zona desértica aconsejaba una construcción protegida de los vientos y del calor propio del lugar. Al contrario que el rigorismo de Mies, Neutra construyó la residencia temporal del industrial Kaufmann siguiendo el criterio de atender al bienestar de los propietarios y asegurar las mejores condiciones bioclimáticas. Plantas libres, módulos yuxtapuestos y grandes ventanales hacia el interior con presencia de voladizos forrados de metal, todo unido a un cuidadoso tratamiento técnico, configuran una nueva clase de "casa de la pradera", un lugar para el descanso en las desérticas montañas próximas a Palm Springs. Neutra buscó en todas las ocasiones la comodidad de los habitantes en el convencimiento de que ello redundaría en una vida más saludable.



Richard Neutra: *Casa Kaufmann*. 1947-1949. Palm Springs, California.

Mies van der Rohe estableció desde muy pronto buenas relaciones con la industria y con los constructores, sus primeros edificios para Chicago muestran un uso preciso, casi preciosista de los materiales que la industria podía proporcionar. Sustituyó los soportes de sección cruciforme que había empleado en Alemania, por vigas de doble T o vigas cuadradas revestidas de hormigón que la industria americana producía. Los tradicionales edificios en altura de Chicago, levantados con técnicas y materiales en ocasiones bastante precarios, le animaron a poner al día sus rascacielos de cristal, aquellos que había comenzado a proyectar en 1921 en donde la estructura reticulada se cubría con muros cortina.

Cuando aborda los apartamentos Lake Shore Drive de Chicago (1948-1951), dos bloques contiguos situados sobre un solar con un diseño asimé-

trico, proyecta una planta centrada por las escaleras y ascensores en torno a los que se distribuyen simétricamente las viviendas. Las fachadas reflejan la malla reticular de la estructura ya que ésta es la que determina la anchura de las ventanas.

En Chicago Mies, en los edificios del campus del IIT (Illinois Institute of Technology), reflejó la estructura portante en las fachadas; el edificio central del Campus, el Crown Hall (1952-1956) tiene un planteamiento monumental y clásico que puede competir en planta por su simetría con el Altes Museum de Schinkel, aunque ejecutado siguiendo los principios del Movimiento Moderno.



Mies van der Rohe: *Cown Hall*, Illinois Institute of Technology. 1952-1956.

La consagración de Mies van der Rohe vino con el encargo en 1958 del edificio Seagram de Nueva York que construyó en colaboración con Philip Johnson. Debía tener treinta y nueve plantas en pleno Manhattan. La estructura de acero permitió dejar las plantas diáfanas y cerradas al exterior con piezas de cobre pavonado, que ocultaban la estructura, una medida contra los incendios, además de mármol pulido y cristales rosados. Una particularidad del Seagram fue la renuncia a ocupar la totalidad de la parcela, formando una plaza delantera pavimentada de granito y con dos fuentes rectangulares, que permitió que el edificio se pudiera contemplar como un monumento a la técnica y a la modernidad. En 1923 Mies había escrito: "Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo. Un edificio de oficinas es una casa de trabajo, de organismo, de claridad, de economía. Los elementos son cemento, hierro y cristal". Con los nuevos procedimientos técnicos Mies van



Mies van der Rohe: Edificio Seagram. 1954-1958. Nueva York.

der Rohe había conseguido un nuevo clasicismo para la gran ciudad.

Las soluciones americanas de Mies van der Rohe y los parámetros del Estilo Internacional tuvieron sin embargo una interpretación poco convencional en las obras de Louis I. Kahn (1901-1974), estonio de nacimiento, que residió en Estados Unidos desde la infancia. Como profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale y más tarde en la de Pennsylvania, experimentó una metodología arquitectónica que, al contrario que Mies, confirió a los materiales industriales unas calidades específicas que convertían los centros de trabajo, no en espacios etéreos rodeados de cristal como eran los bloques de oficinas de Mies, sino en construcciones de acusada monumentalidad y aspecto intemporal. La Galería de Arte de la Universidad de Yale (1950-1954), en New Haven (Connecticut), los Laboratorios Richards de la Universidad de Pennsylvania (1957-1965) en Filadelfia o el Instituto Salk (1959-1965) en La Jolla (California), muestran el juego de



Louis Kahn: *Instituto Salk*. 1959. La Jolla, California.

volúmenes prismáticos, composiciones asimétricas y techos de hormigón que manipulan las luces y sus efectos en los interiores, para lograr un expresionismo ausente del racionalismo del Movimiento Moderno. En su arquitectura la feliz coexistencia de motivos antiguos y modernos produce unos resultados a todas luces espectaculares. Una obra más tardía el Capitolio de Dhaka en Bangladesh (1962-1974) muestra ya la ruptura con el Estilo Internacional por la espectacularidad de su diseño y el empleo rotundo de los materiales.

## Frank Lloyd Wright

En paralelo a las aportaciones europeas, Frank Lloyd Wright, mantuvo su particular visión de la arquitectura cultivando un estilo personal que tanto tenía de utópico como de técnico. Benevolo le definió como el arquitecto que actuó en paralelo al Movimiento Moderno y por esta circunstancia su obra tiene el valor excepcional de plantear nuevas exigencias[2]. Una muestra de esa particular manera de enfrentarse a la arquitectura había sido la construcción de las oficinas de la S. C. Johnson & Son, en Racine, Wisconsin, entre 1936 y 1939 que al contrario de lo que se venía haciendo en Chicago o en Nueva York no se abordó en clave de rascacielos en un momento en que los edificios en altura se convertían en iconos de la firma.

El empresario Herbert Johnson le había encargado su construcción en un terreno poco atractivo para el arquitecto quien trató de proyectar un conjunto que quedase aislado del entorno. Wright optó por edificios de poca altura pero gran monumentalidad, construidos en ladrillo rojo, sin apenas aberturas al exterior. De formas redondeadas y estructura de hormigón con armadura de malla metálica de acero, el interior recibía luz a través de lucernarios que asemejaban cornisas. El edificio administrativo sobresale por sus columnas fungiformes de nueve metros de altura que se estrechan en la base coronadas por formas circulares de hormigón de vago recuerdo orgánico, como hongos o flores de nenúfar, que sostienen los lucernarios de vidrio que proporcionan luz al interior. El alarde técnico despertó enorme desconfianza en las autoridades que exigieron que se hicieran pruebas para demostrar que la estructura era capaz de soportar la carga. Las finas columnas de interior hueco para evacuar las aguas pluviales, demostraron su adecuación. El arquitecto empleó soluciones originales y no por ello exentas de dominio técnico. Diez años después Wright levantó una torre destinada a los laboratorios de la empresa con los mismos parámetros.

Su concepto utópico de lo urbano y frente a los bloques en altura que Le Corbusier proponía para ordenar la vida de los individuos, Wright aportó

---

[2] Leonardo BENEVOLO: *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987, 6ª edición, págs. 690-691.



F. L. Wright: Johnson & Son. 1936-1939. Racine, Wisconsin.



F. L. Wright. Edificio administrativo de la Johnson Wax.

la *Broadacre City* que expuso en su libro *The Disappearing City* en 1932. Aunque Wright, como han puesto de relieve muchos críticos, utilizó en su arquitectura elementos propios del Estilo Internacional, hormigón armado y cubiertas planas, sus composiciones no eran sino la traducción de la tradición americana. La *Broadacre City* distribuía el territorio al modo de la *Land Ordinance* en parcelas de un acre para cada ciudadano, independiente de sus vecinos. Sus pobladores saldrían de la parcela para el trabajo o para acudir a



F. L. Wright: Dibujos de la *Broadacre City*. 1932.

lugares comerciales y de esparcimiento; todo quedaba encomendado al transporte, el automóvil era pieza imprescindible para articular todo el sistema y los aeropuertos y estaciones de servicios estaban situados de manera equidistante sobre este territorio. En consecuencia con estas teorías Wright proyectó viviendas aisladas ya alejadas del preciosismo de las construidas antes de la Guerra. Las *Usonia Homes* son una muestra de su deseo de adecuar las "casas de la pradera" a las necesidades de familias de clase media. De una promoción de 47 casas, el mismo Wright levantó tres en Pleasantville, cerca de Nueva York. La Sol Friedman House (1948) está inserta en el paisaje y en su diseño aparecen las cubiertas de hormigón tan semejantes a las setas que empleó en las oficinas de Johnson Wax. También utilizó los elementos propios de la arquitectura de los pioneros.



F. L. Wright: *Sol Friedman House*. 1948.
Pleasantville, Nueva York.

La utopía antiurbana de Wright se opuso a la arquitectura de los europeos y si sus oficinas para la Johnson en Racine (1936) mostraron su propia opción moderna, el diseño helicoidal de su Museo Guggenheim en Nueva York es

una clara oposición a la arquitectura que se consideraba adecuada para la metrópoli además de ser un reto en el empleo de los nuevos materiales[3].

## La aportación nórdica

Los países nórdicos se mantuvieron en las primeras décadas del siglo XX dentro de una tradición que hacía del clasicismo romántico heredado de Schinkel su estilo predominante en la arquitectura representativa. También pervivió un regusto por lo medieval, en muchos casos procedente del *Gothic Revival* inglés pero que sirvió a la formación de un movimiento de hondas




Erik Gunnar Asplund: Biblioteca Municipal de Estocolmo. 1920-1928.

raíces nacionalistas. En Escandinavia se produjo, según Renato de Fusco[4], la primera reacción al código del racionalismo.

Al margen en muchos casos de la vanguardia internacional, la arquitectura moderna escandinava encontró en el sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940) su más claro representante, ya que sin olvidar la tradición clasicista evolucionó hacia la modernidad, configurando un estilo propiamente nórdico en el que predominan los volúmenes depurados y un notorio esquematismo

---

[3] La bibliografía sobre Wright es muy extensa pero las más destacadas son analizadas, incluida el Museo Guggenheim en el texto de Bruno ZEVI: *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006.

[4] Renato de FUSCO: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid, Hermann Blume Ed., 1981, vol II, págs. 410 y ss.

que definirá al diseño escandinavo. Asplund planteó en la Biblioteca Municipal de Estocolmo (1920-1928) una recuperación del geometrismo de los visionarios del siglo XVIII al insertar un cilindro, la sala de lectura, en un prisma, una combinación de formas puras, que por la escrupulosa utilización de los ricos materiales y el cuidado en los detalles, consigue un efecto monumental con absoluta sobriedad y ausencia de decoración. Cuando aborda la ampliación del Ayuntamiento de Göteborg (concurso convocado en 1913, realizado entre 1934 y 1937), Asplund consigue incluir satisfactoriamente en una plaza antigua de la ciudad, una arquitectura moderna. Se trataba de la ampliación de un palacete neoclásico, que al exterior se traduce en una fachada que en nada rompe con la distribución del conjunto primero. Asplund fue muy imitado por su forma de intervenir en recintos antiguos, sobre todo, en las labores de reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial y la difícil coexistencia entre lo viejo y lo nuevo.




Arne Jacobsen: Hotel SAS. 1958-1960. Copenhague.

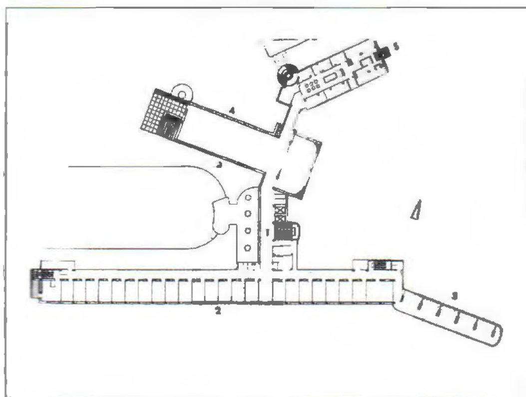
Muy influida por Asplund y el movimiento sueco, la vecina Dinamarca se incorpora al Movimiento Moderno con un arquitecto y diseñador de fuerte personalidad, Arne Jacobsen (1902-1971). La construcción del Ayuntamiento de Aarhus (1939), sin las limitaciones de trabajar en un recinto histórico, muestra con su torre del reloj una esquematización de los modelos tradicionales pero con la ambición de formar parte del paisaje circundante. Años después, Jacobsen tomó los modelos de Mies van der Rohe para abordar el SAS Hotel Royal de Copenhague (1958-1960), prácticamente la traducción del Seagram de Nueva York, para convertirlo en lujoso



Arne Jacobsen: Mobiliario Jacobsen, Hotel SAS.



Alvar Aalto: *Sanatorio de Paimio*. 1928.



Alvar Aalto: Planta del Sanatorio de Paimio.

hotel en el que Jacobsen diseñó hasta los menores detalles. Sus famosas sillas Ant o Swan han tenido una enorme difusión y se han convertido en símbolos del diseño danés.

Mientras en Finlandia, Hugo Alvar Henrik Aalto, conocido como Alvar Aalto (1898-1976) se convertía en el más genuino representante de la arquitectura y el diseño escandinavo. Miembro de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) aportó al Movimiento Moderno una visión orgánica de la arquitectura al conceder una importancia decisiva a los aspectos específicos y propios de cada territorio, olvidando los propios del código rigorista de la modernidad[5]. Su arquitectura es para ser habitada y en ella están voluntariamente ensalzados los rasgos vernáculos como la madera que considera un material "cálido" ligado a la tradición autóctona.

El Sanatorio de Tuberculosos de Paimio (1928-1933), una empresa subvencionada por varios municipios próximos, se construyó en un paraje aislado de una zona boscosa. Los diferentes pabellones se distribuyen sobre el terreno para aprovechar de la mejor manera posible la luz solar y el aire según las necesidades de cada espacio. Con el lenguaje del Movimiento Moderno, Aalto diseñó cada pabellón, independiente según sus funciones, con una gran variedad de motivos que van desde las ventanas en cinta de las habitaciones de los pacientes, a las fachadas con terrazas que aprovechan la luz del sol. La novedad de su planteamiento ha servido de modelo para tipologías sanitarias en todos los continentes.

La biblioteca de Viipuri (1927-1935) es una muestra del afán de Aalto por hacer más acogedores los espacios, aislando en este caso del ruido exterior

---

[5] La contribución de Aalto en los congresos de CIAM se pueden seguir en el texto de José Luis SANZ BOTEY: *Arquitectura en el siglo xx: la construcción de la metáfora.* Madrid, Ed. Montesinos, 1998, págs, 110-115.

los recintos de la biblioteca; sirviéndose de láminas de madera para el techo ondulado de la sala de conferencias a fin de mejorar su acústica o utilizando la iluminación cenital a través de claraboyas en forma de embudo que permiten la iluminación indirecta durante el día.

Su participación en los CIAM se refiere a la necesidad de humanizar la arquitectura para que responda a las necesidades del individuo. Sus palabras: "Hacer que la arquitectura sea más humana significa hacer mejor arquitectura, y significa un funcionalismo mucho más amplio que el meramente técnico. Este objetivo puede alcanzarse sólo con métodos arquitectónicos: mediante la creación y combinación de distintos objetos técnicos de tal modo que proporcionen al ser humano la vida más armoniosa"[6]. Cuando después de un periodo de incertidumbre en el que se separa del racionalismo a ultranza, construye el Ayuntamiento de Saynätsalo (1949-1952), desarrolla una composición donde la agrupación en apariencia heterogénea de los bloque de ladrillo responde a un deseo de ordenar los espacios, así todos estarán distribuidos en forma de U en torno a un atrio elevado donde tiene su acceso la sala del Concejo. Todo ello se inserta plenamente en la naturaleza de esta pequeña isla finlandesa.



Alvar Aalto: *Ayuntamiento de Saynätsalo*. 1949-1952. Finlandia.

El mobiliario diseñado por Aalto y su esposa Aino Marsio se distribuyó desde 1935 a través de la empresa Artek que recogió la experimentación realizada con los aglomerados de madera prensada que pretendían aplicar diseños ergonómicos a los más variados objetos de uso cotidiano, unos objetos que

[6] El texto de Aalto de 1960 es reproducido por Kenneth FRAMPTON: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª edición ampliada 2005, pág. 200.



A. Aalto: *Sillón Paimio*. 1939.

debían adaptarse a las necesidades de la gente corriente sin prescindir de la calidad. En 1939 el MOMA de Nueva York organizó una exposición de los diseños de Aalto, como parte del arte contemporáneo.

La obra de Aalto tuvo una gran proyección en España, donde tras una visita del finlandés en 1950-1951, los jóvenes arquitectos tomaron nota de los rasgos de su arquitectura. Para asombro de los españoles el finlandés estuvo más interesado en la arquitectura popular que en la grandeza del monasterio de El Escorial[7].

## La lección de Le Corbusier

Con el viaje de Gropius y Mies van der Rohe a América, Le Corbusier (1887-1965) fue el único maestro de la modernidad que permaneció en Europa, un continente donde los principios programáticos de la vanguardia habían dejado paso a problemas de adecuación a la situación de postguerra.

En Francia, al igual que sucedió en los demás países europeos, los ideales de construir un mundo moderno y mejor ordenado, quedaron aplazados ante la necesidad más perentoria de reconstruir las ciudades devastadas por los bombardeos. El objetivo máximo era dar alojamiento a la población, que abandonaba los campos asolados para buscar nuevas oportunidades en la gran ciudad. La política urbanística llevada a cabo por el Ministerio de la Reconstrucción y de la Urbanística creado en 1944 trató de establecer un reequilibrio urbano y regional para evitar la saturación de París y proyectó la redistribución de la población en torno a las ciudades históricas. El proyecto de nuevas ciudades *Villes Nouvelles* se pretendió lanzar con todo el aparato propagandístico de la República que confiaba en que las aspiraciones tecnocráticas anteriores a la Guerra ayudaran a la normalización.

Un veterano Auguste Perret (1874-1954) recibió el encargo en 1945 de reconstruir la ciudad portuaria de Le Havre casi destruida por los bombardeos en 1944. Perret el máximo especialista en la explotación y uso en arquitectura

[7] Existe una interesante narración del impacto de esta visita en el librito de Eduardo DELGADO ORUSCO: *Alvar Aalto en España*. Madrid, Ed. Casimiro, 2013.

del hormigón armado, diseñó el centro administrativo y comercial de la ciudad. Se trazó una trama urbana ortogonal, con un gran eje central, grandes plazas y más de 10.000 viviendas capaces de proporcionar alojamiento a 40.000 habitantes. El proyecto avanzó con rapidez con el empleo de piezas prefabricadas de hormigón armado, material que también conformaba la estructura. Perret fiel a su formación académica, proyectó una arquitectura sencilla, de gran monumentalidad en la que la retícula ortogonal actúa como estructura y decoración. La Iglesia de Saint-Joseph muestra el uso innovador y la adecuación de los nuevos materiales a las más variadas tipologías arquitectónicas.



Le Havre: En primer término la zona reconstruida.

La labor de Perret fue premiada con los mayores galardones del mundo de la arquitectura y ha quedado como ejemplo de urbanismo posterior a la Guerra calificado por la UNESCO en 2005 como patrimonio de la Humanidad.



Auguste Perret: *Iglesia de Saint-Joseph*, Le Havre.

La reconstrucción fue también la ocasión para que Le Corbusier pusiera al día sus antiguas teorías, en unos momentos en que sufría cierto aislamiento, en buena medida propiciado por las sospechas de colaboracionismo o las teorías filofascistas que se desprendían de sus escritos. El Ministro de la Reconstrucción le encargó proyectos de rehabilitación de zonas castigadas por los bombardeos como el puerto de La Rochelle para el que diseñó un centro cívico donde pudo experimentar con el sentido de la monumentalidad en los enclaves urbanos, una

preocupación que se tradujo en debates en los CIAM de los años cuarenta y cincuenta.

El encargo para la construcción de la Unité d'Habitation de Marsella (1947-1953) supuso un reto para Le Corbusier, que debió resumir las teorías y la experimentación llevada a cabo años antes: levantar un edificio en altura que pudiera albergar un elevado número de personas y que debía asentarse en una zona marginal próxima al puerto que había sido castigada por la Guerra.



Le Corbusier: *Unité d'Habitation* de Marsella. 1947-1953.

Esta era por tanto la ocasión de emplear los criterios de la vanguardia. El edificio debía ser moderno, concebido teniendo en cuenta los criterios de aprovechamiento de la luz y del aire y debía ser la vivienda del hombre corriente dotada de todos los adelantos. Con un bien nutrido equipo de arquitectos, ingenieros y artistas, el proyecto de la Unité se orientó para recoger los principios expresados en los inmuebles-villa proyectados para la *Ville Contemporaine*, pero magnificado ya que debía acoger 337 apartamentos. Siguiendo la metodología de construir sobre pilotis, el bloque exento se elevaba sobre gruesos pilonos troncocónicos de hormigón que dejaban libre el espacio inferior y permitían el tránsito. Las fachadas reproducían a modo de panal la estructura modular de las viviendas, dúplex diseñados siguiendo las dimensiones del Modulor, la unidad de medida que Le Corbusier estableció en 1948 para suceder a los cánones antropométricos de la tradición clásica. Su Modulor conformaría y definiría el espacio que el hombre precisaba para vivir con comodidad.

Sin duda lo más renovador de la Unité era el uso escultórico que se dio a los materiales. El proceso de fabricación de los módulos de hormigón queda reflejado en la textura rugosa de los muros; Le Corbusier deseó que las fibras de la madera quedaran impresas en el hormigón como un retorno al primitivismo. En un relieve impreso en el muro reprodujo la unidad de medida: el Modulor.



Unité d'Habitation de Marsella, el Modulor.

Las bandas de cristal de las diferentes viviendas están protegidas por parasoles o celosías de hormigón, los "brise-soleil" que sobresalen de la línea de fachada y producen un efecto plástico y que sirven para proteger el "pan de verre" o el muro cortina de muchas de sus plantas. Se utilizan los colores primarios para pintar las terrazas y se intenta evitar la monotonía por la inserción de corredores o calles interiores cada tres plantas que rompen con el diseño reticular del conjunto.

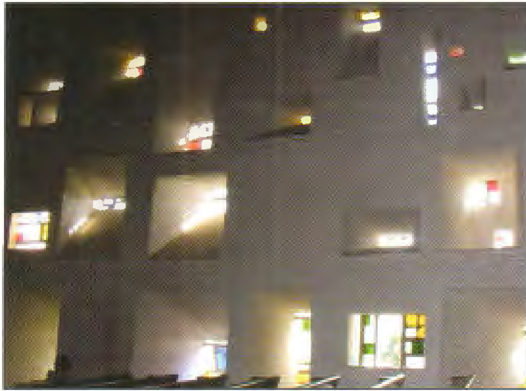


Azotea y chimenea de la Unité.

La Unité es una "máquina para habitar" de la que sólo es preciso salir para el trabajo, ya que en su interior posee todas las instalaciones precisas: tiendas, gimnasio, peluquería etc. La cubierta plana permitió la instalación de una piscina y zona de juegos y las chimeneas adoptan formas escultóricas que le brindan variedad. Una vez más están presentes las referencias a la chimenea de barco que Le Corbusier empleó en tantas ocasiones. Pero las utopías en la práctica no siempre dan el resultado apetecido. El coste fue mucho más elevado que lo que se pensó en un primer momento. Muchas de las viviendas no fueron ocupadas y las tiendas cerraron sin clientes que acudieran a ellas. Las calles interiores se convirtieron en corredores angostos y sobre todo solitarios. Este ambicioso proyecto tuvo, sin embargo, réplicas en Berlín (1957) y en otras ciudades francesas como Briey (1963); trató de adaptarse en Inglaterra en los nuevos asentamientos.



Le Corbusier: *Notre-Dame-du-Haut* en Ronchamp. 1950-1955.



*Notre-Dame-du-Haut*. Interior.

Desde comienzo de los años cincuenta Le Corbusier volvió una y otra vez sobre sus proyectos de principios de los treinta y sobre sus anotaciones de viajes por el Mediterráneo. Cuando recibe el encargo de construir la capilla de peregrinación de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp a los pies de los Vosgos, reflexiona sobre la arquitectura religiosa y su función en el mundo moderno, animado por el padre Alain Couturier que pretendía una renovación de la arquitectura religiosa. Couturier también le encargará el proyecto del convento dominico de La Tourette cerca de Lyon que acabó en 1957.

La iglesia de Notre-Dame (1950-1955) situada sobre una elevación, debía convertirse en la meta de los peregrinos, estandarte de su fe y enlace con lo vernáculo. Su tratamiento formal es propiamente escultórico, con una cubierta que se curva como el "cascarón de un cangrejo" o una "lona agitada por el viento"; el armazón de hormigón relleno de mampostería da lugar a piezas cóncavas y convexas que se yuxtaponen, se unen o separan para ofrecerse a los más distintos puntos de vista. La textura rugosa de los muros remite a esa búsqueda de la expresividad y de vuelta a lo arcaico. La forma de barco es también representativa de la recuperación de una tipología antigua y enlaza con las concepciones de Le Corbusier donde el barco siempre estuvo presente. A pesar de la diversidad de formas, las proporciones están basadas en el Modulor y configuran un ámbito destinado a la meditación en íntima conexión con la naturaleza. El enclave había sido un santuario para ritos antiguos[8].

---

[8] William J.R. CURTIS: *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid, Hermann Blume, 1986, págs. 175 y ss. El libro es un muy completo análisis de las obras de Le Corbusier, de sus aportaciones literarias, la crítica que ha merecido su obra y la bibliografía referida hasta 1986 en que se publicó la edición en inglés.

Le Corbusier recibió el encargo de planificar la ciudad india de Chandigarh, capital del Punjab desde 1951, y pudo con ello trasladar a la escena urbana los criterios del Movimiento Moderno. También la ciudad india fue una vuelta a los diseños urbanos reticulares, en los que estaban perfectamente delimitadas las zonas destinadas a residencia, de las destinadas al trabajo, la circulación o la diversión. Desde el principio estuvo muy presente la idea de conectar campo y ciudad con el diseño y plantación de parques y jardines.



Chandigarh: Plano de la ciudad. En rojo las vías preferentes.

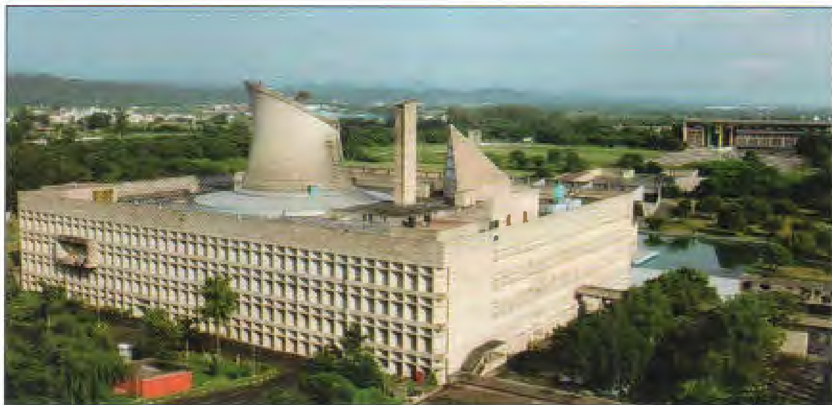
Los edificios administrativos se distribuyeron conforme a su relevancia y su eje focal es el Capitolio, tras él la Casa del Gobernador. Parlamento y Ministerios están enfrentados, a un lado y otro del eje preferente. Para su arquitectura, el arquitecto eligió una escala monumental para levantar edificios de claro signo escultórico para contener a los poderes del nuevo Estado, a los que algunos han denominado "caparazones cuyos perfiles derivan del ganado y del paisaje de la región"[9]. La escala y la enorme distancia entre las construcciones convirtieron a este centro político es un paisaje desértico poblado por formas abstractas. Le Corbusier dedicó toda su atención al edificio del Parlamento, prácticamente una escultura que remató con una cúpula de diseño helicoidal que coronó con motivos esquemáticos tomados de la mitología antigua[10]. En él, como en los demás edificios, se dan cita los parasoles, *brise-soleils* de diferentes modelos, celosías, además de una rica variedad de formas sacadas de la tradición mogola, motivos tomados del culto solar o de la simbología astronómica.

Le Corbusier murió en 1965 en Cap Martin, en la Costa Azul; el lugar donde había construido una cabaña, el *cabanon*, edificada siguiendo las medidas de su Modulor, una célula habitacional que contaría con lo esencial para la existencia del hombre. Podría decirse que fue coherente con su teoría de la "machine à habiter". En su tumba en Roquebrune, sobre un plinto se situó un rectángulo inclinado y un cilindro de hormigón tal como él había dispuesto. Le Corbusier, casi como un profeta, construyó su propia leyenda.

---

9 Kenneth FRAMPTON: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili Ed., 7ª reimpresión de la 3ª edición, 2005, pág. 232.

10 Para William J. R. Curtis: op. cit., pág. 196, "En estos prototipos se pueden encontrar recorridos planetarios semicirculares, trazados en piedra y los estudios de Le Corbusier sobre relieves, esmaltes, tapices y signos monumentales indican que se sentía fascinado por las curvas del sol en los solsticios y los equinoccios".



Le Corbusier: Edificio del Parlamento, al fondo el Palacio de Justicia. Desde 1951. Chandigarh.

La lección de Le Corbusier fue aprendida por los arquitectos de las nuevas generaciones y su huella se dejó sentir en Tange, Barragán o Niemeyer. Su nombre se utilizó para identificar lo peor de algunas realizaciones pero también sirvió para abrir las puertas a un nuevo lenguaje arquitectónico libre del estricto canon moderno[11].

## España, entre la tradición y la renovación

Si la Segunda Guerra Mundial fue una cesura en la historia de la humanidad, la Guerra Civil española de 1936 a 1939 produjo una profunda fractura en el desarrollo de la arquitectura apartándola de los circuitos internacionales. No será hasta bien entrados los años 50 cuando la arquitectura española vuelva a la "normalidad" tras los intentos del régimen franquista de remontar la situación económica.

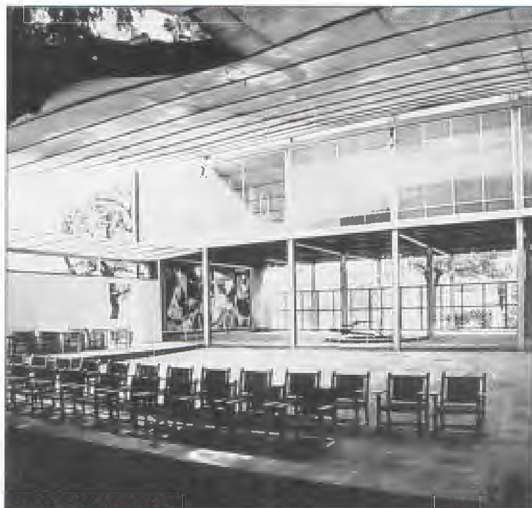
No hay que perder de vista un hecho de singular importancia como fue la desaparición en la guerra de arquitectos como José Manuel Aizpurúa (1902-1936) que dejó una muestra de su orientación racionalista en Real Club Náutico de San Sebastián (1928-1929) o Josep Torres Clavé (1906-1939) figura fundamental en la constitución en 1930 del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura española Contemporánea), sección española del CIAM.

---

[11] Sobre la obra de Le Corbusier puede consultarse el más reciente trabajo de Kenneth FRAMPTON: *Le Corbusier*. Madrid, Ed. Akal, 2002. La edición original francesa apareció en 1997.

Otros arquitectos integrantes de la llamada "Generación de 1925" que habían estado en contacto con las corrientes internacionales, se exiliaron o fueron depurados por el Régimen como Félix Candela (1910-1997), Roberto Fernández Balbuena (1890-1966), Rafael Bergamín (1891-1970), Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas o Josep Lluís Sert (1902-1983).

El exilio fue forzoso para tres de ellos: Luis Lacasa Navarro (1899-1966), Manuel Sánchez Arcas (1897-1970) y Bernardo Giner de los Ríos (1888-1970) que fueron despojados de su condición de arquitectos y condenados de por vida a no construir obra pública o privada. Lacasa había levantado con Josep Lluís Sert el pabellón de la República en la Exposición de París de 1937, que se convirtió en un manifiesto de los ideales de la República y un manifiesto contra la Guerra. Para el Pabellón, Picasso pintó el *Guernica*, Julio González presentó *La Montserrat* y Alberto Sánchez resumió los conceptos de patriotismo y lucha en la obra que daba la bienvenida al pabellón: *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. La instalación efímera, que hubo que erigir sin casi tiempo, construida con una metodología próxima a Le Corbusier de la exposición de París de 1925, pasó casi desapercibida ante la rotundidad de los pabellones de Alemania o de Rusia. Lacasa continuó su carrera en Moscú donde se dedicó a la docencia.



Josep Lluís Sert: Pabellón de la España Republicana, Exposición Internacional de París. 1937.

Sánchez Arcas continuó su carrera en Polonia y más tarde marchó a Berlín, ciudad en la que moriría. Había colaborado con Luis Lacasa en un edificio significativo por lo que tiene de unión de tradición y modernidad: el Edificio Rockefeller (1927-1931) para la investigación científica en la Ciudad Universitaria de Madrid. También para la Ciudad Universitaria que el rey Alfonso XIII había impulsado, formando parte del equipo de Modesto López Otero y en colaboración de nuevo con Lacasa, realizó la Central Térmica (1932-1935) encargada de proporcionar energía al recinto universitario. Sánchez Arcas, especializado en arquitectura hospitalaria, edificó el Hospital Clínico de Madrid con la participación del ingeniero Eduardo Torroja que diseñó la estructura de hormigón que cubre el anfiteatro docente. También con Torroja, trabajó en el espectacular mercado de Algeciras (1933). Con ello queda clara la vertiente moderna de su arquitectura que empleaba con soltura,

desde tempranas fechas, los avances técnicos. Eduardo Torroja (1899-1961), por su parte, fundó el Instituto Técnico de la Construcción y la Edificación y es parte fundamental en la obra del Hipódromo de Madrid que construye junto al luego depurado Carlos Arniches y su socio Martín Domínguez (1934-1936). La cubierta de hormigón laminado que cubre como una visera la zona de tribunas, es la muestra de la maestría adquirida en el uso y empleo del hormigón antes de la Guerra. Sus resultados no son sólo excepcionales desde el punto de vista técnico, sino que aún hoy son una referencia obligada para analizar la confluencia de técnica y estética en las obras de ingeniería. Sin problemas políticos, Torroja continuó una fructífera carrera en tiempos de paz en la que acumuló honores y galardones.

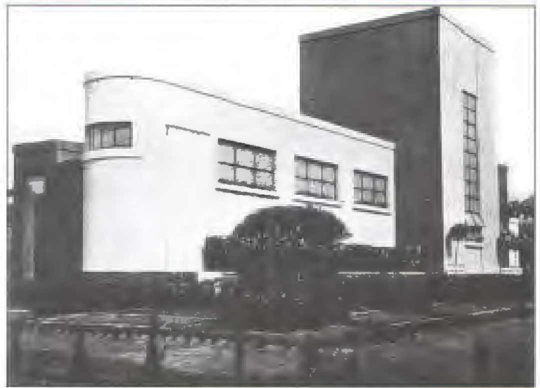


Sánchez Arcas y Eduardo Torroja: Mercado de Algeciras. 1933.

Por el contrario la suerte de Bernardo Giner de los Ríos va ligada a su pertenencia por lazos familiares e ideológicos con la Institución Libre de Enseñanza. Su especialización en arquitectura escolar procede de los planteamientos socialmente avanzados de la Institución al propugnar una enseñanza personalizada y progresista que se impartiría en instalaciones funcionales e higiénicas. Giner de los Ríos dirigió la Oficina Técnica para la construcción de Escuelas, con la asesoría de Antonio Flórez Urdapilleta y Manuel Bartolomé Cossio desde donde se puso en marcha un plan de construcción de Grupos Escolares, incrementado bajo la Segunda República (1931-1933) que pretendió dotar de instalaciones escolares modernas y de gran monumentalidad a Madrid, proyecto que bajo la República se hizo extensivo también a muchas otras ciudades. La presencia de materiales tradicionales, el ladrillo en Madrid, y los diseños funcionales han dejado una impronta en tipologías que no volvieron a ser atendidas hasta muchos años después de la Guerra Civil. Bernardo Giner de los Ríos, Ministro de Comunicaciones, Transportes y

Obras Públicas durante la Guerra, no tuvo más salida que el exilio en México donde en 1952 publicó un libro recopilatorio *Cincuenta años de arquitectura Española (1900-1950)*[12].

La arquitectura anterior a la Guerra Civil estuvo llena de titubeos; aunque ha sido habitual identificar arquitectura moderna con Segunda República, no parece posible que la modernidad tuviera mucho que ver con una tendencia política; tan sólo en el caso de la Generalitat de Cataluña y de su presidente Francesc Maciá, la opción moderna de Josep Lluís Sert y la presencia de Le Corbusier, parecen mostrar una más clara adscripción a posturas de renovación. Posiciones como la del zaragozano Fernando García Mercadal (1896-1985) introductor del racionalismo centroeuropeo y que expresó ya en 1926 su militancia racionalista en *El Rincón de*



Fernando García Mercadal: Rincón de Goya, Zaragoza. Imagen publicada en la revista Arquitectura.



El Rincón de Goya en la actualidad.

[12] Bernardo GINER DE LOS RÍOS: *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1952)*. México, Ed. Patria, 1952. Se realizó una reedición de la obra *Cincuenta años de arquitectura española II*. Madrid, Adir, 1980.

*Goya* de Zaragoza, no dejan de ser una apuesta solitaria que tuvo una tibia acogida. En el resto del país los estilos arquitectónicos poco tuvieron que ver con planteamientos políticos. Los Nuevos Ministerios en Madrid encargados por el ministro de la Segunda República, Indalecio Prieto, a Secundino Zuazo (1887-1971), están planteados en un vago clasicismo ejecutado con criterios de funcionalidad, que, sin embargo, fueron motivo para su depuración por el Régimen y el consecuente exilio[13].

La llegada al poder del General Franco no estuvo unida a la consecución de un lenguaje representativo de la autarquía. Existió cierta continuidad en las posiciones de los artífices más destacados y la adhesión de los indiferentes que se ajustaron a los requerimientos de la nueva clientela institucional; pervivieron por tanto los principios funcionalistas de los años 30 aunque debidamente travestidos con los emblemas del Régimen. Figuras como José Gutiérrez Soto, Modesto López Otero (1885-1962), Pedro Muguruza o Luis Moya, desde diferentes cometidos, encauzaron la arquitectura para darle la representatividad y la monumentalidad necesaria.


L. Gutiérrez Soto: Cine Barceló. 1930. Aspecto actual. Madrid.

José Gutiérrez Soto (1890-1977), que ya contaba con una carrera plagada de éxitos antes de la Guerra, fue el autor de los cines Callao (1927) y Barceló (1930) de Madrid y de obras ya desaparecidas como la piscina La Isla, claramente inspirada en los diseños de barco de Le Corbusier. Como director de la Escuela de Arquitectura trató de definir la arquitectura nacional apoyándose en criterios que podemos, desde la perspectiva actual, considerar anacrónicos. Decía Gutiérrez Soto: "Durante los tres años de duración de nuestro Movimiento Nacional, este sentimiento nacionalista fue incrementándose, hasta culminar en la más bella exaltación de nuestros sentimientos históricos y tradicionales. (...) a la hora de la reconstrucción, este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda otra consideración: dos tendencias marcan este periodo, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos

[13] Hay una muy correcta y bien documentada exposición de esta problemática en Ángel URRUTIA: *Arquitectura española. Siglo xx*. Madrid, Cátedra, 1997, págs. 353 y ss. Algunos quisieron ver en la planta abierta y quebrada de los Nuevos Ministerios la silueta de la hoz y el martillo, tratando de identificarlo con una muestra de una supuesta arquitectura programática de la Segunda República.

destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y de Villanueva, y en El Escorial como precursor de la sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación…"[14]. Así emblemas del Régimen como el Ministerio del Aire fue construido por Gutiérrez Soto con la vista puesta en El Escorial con sus torreones de esquina rematados con chapiteles de pizarra.



L. Gutiérrez Soto: Ministerio del Ejército del Aire. Madrid.

Pedro Muguruza (1893-1952) autor de obras tan representativas de la arquitectura madrileña como es el Palacio de la Prensa (1931), dirigió la Dirección General de Arquitectura y abordó la construcción de la Cruz del Valle de los Caídos, monumento funerario verdadero manifiesto de las ansias megalómanas y místicas del dictador, edificado gracias al trabajo de presos políticos.

Luis Moya (1904-1990) desplegó una gran cultura arquitectónica en construcciones que se plegaban a los deseos del Régimen de contar con un estilo arquitectónico adaptado a los centros docentes. La Universidad Laboral de Zamora (1942) o la Universidad Laboral de Gijón (1956), auténticos pastiches de muy variada procedencia, retomaron con gran riqueza de medios, los motivos del barroco castizo que aún se hicieron más presentes en el Museo

[14] El texto refleja las palabras de Gutiérrez Soto al arquitecto Fullaondo en 1971, que fueron recogidas en *La obra de Gutiérrez Soto*, Madrid, COAM, 1978. Citado por A. URRUTIA: op. cit., pág. 354.



Luis Moya: Universidad Laboral de Zamora. 1942.

de América de Madrid al volver sobre formas tradicionales como fue su particular elaboración de las bóvedas tabicadas en ladrillo.

La arquitectura residencial o burguesa prefirió volver a modelos historicistas y regionalistas y todavía en los años cuarenta un arquitecto tan relevante como Antonio Palacios Ramilo (1874-1945) volvió al estilo clasicista de recuerdo vienés en la Banca Viñas Aranda de Vigo (1941-1944).

Desde finales de los años treinta y ya en los cuarenta algunos de nuestros arquitectos habían viajado a Alemania, a los países nórdicos, a Estados Unidos y sobre todo a Italia donde la arquitectura mussoliniana les ofreció un modelo a seguir. No es por tanto casualidad que el primer edificio moderno del franquismo sea la Casa Sindical (1949-1956)[15], en el Paseo del Prado de Madrid frente al Museo, donde Francisco de Asís Cabrero (1912-2005) y Rafael Aburto (1913-2014) recogieron el estilo de Giuseppe Terragni pero adaptándolo a la tradición constructiva madrileña con el empleo de piedra y ladrillo rojo, los mismos materiales en que está construido el Museo del Prado. Su esquema reticulado enlaza con las imágenes fantásticas del pintor Giorgio de Chirico (1912-1978) de acusado clasicismo moderno que poco tienen que ver con el redivivo barroco castizo. Alejandro de la Sota (1913-1996) retomó el modelo de Terragni en el Gobierno Civil de Tarragona (1956-1957).



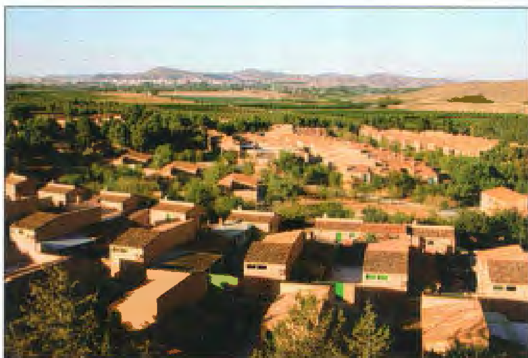
F. Cabrero y R. Aburto: Casa Sindical. 1949-1956. Madrid.

En las arquitecturas menores la pobreza de recursos no se tradujo en una menor calidad en la construcción, aunque en ocasiones los materiales empleados no han resistido bien el paso del tiempo, sino que la riqueza de las soluciones sacadas de la tradición constructiva hispana y del conocimiento de motivos foráneos se

[15] El edificio de Cabrero es en la actualidad sede del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.

reflejan en los barrios o conjuntos destinados a dar acogida en la periferia de pueblos y ciudades a la población de alubión. Rafael Aburto construyó 54 viviendas en serie con corrales y casa sindical en Quintanar de la Orden siguiendo modelos de la Obra Sindical del Hogar, en las que empleó técnicas tradicionales, las bóvedas tabicadas a la catalana, y muretes de mampostería al exterior. Estos modelos fundían en feliz convivencia la tradición española con el Movimiento Moderno.

El Instituto Nacional de Colonización aportó un nuevo tipo de agrupación rural a la búsqueda del asentamiento de la población en el campo. Sus poblados de Colonización son aún modelos a seguir sobre todo cuando se revisan las realizaciones de un brillante arquitecto como fue José Luis Fernández del Amo (1914-1995) que tanto en Belvis del Jarama (Madrid, 1961-1964), en Vegaviana (Cáceres, 1961-1964) o en Cañada de Agra (Hellín, Albacete, 1962) presentan viviendas realizadas con materiales autóctonos, mampostería encalada principalmente, que se integran en el paisaje a la búsqueda de una expresividad y un pintoresquismo que aún hoy sorprenden por la plasticidad de su imagen[16]. Lo mismo puede decirse de Esquivel (Sevilla) edificado por Alejandro de la Sota en 1955.



José Luis Fernández del Amo: Cañada de Agra. 1962. Hellín, Albacete.

España se incorporó a la modernidad con treinta años de retraso con respecto a los demás países de Europa. Desde finales de los años cincuenta en el terreno de la vivienda social es donde más experimentación se realizó y el conjunto de viviendas en Montilla (1957-1962) de Rafael de la Hoz Arderius (1924-2000) son la muestra de un deseo de establecer el módulo necesario para la existencia dentro de unos parámetros de modernidad que muestran la asimilación de las teorías de Le Corbusier, incluso con el diseño del mobiliario adecuado al contexto.

Las nuevas barriadas incorporaban iglesias en las que no se recurrió a motivos historicistas. La iglesia del poblado de Almendrales (1961-1964) en Madrid de José María García de Paredes (1924-1990) supone una ruptura con el modelo de planta basilical tan habitual. En planta recurre al modelo de mez-

[16] Sobre los poblados de Colonización el trabajo de Mª Dolores ANTIGÜEDAD y Teresa GONZÁLEZ VICARIO: "Poblados de colonización: la necesidad de preservar un paisaje singular". Actas del V Congreso Internacional "Restaurar la memoria", *Patrimonio y territorio*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007, vol. II, págs. 843-852.



Francisco Coello de Portugal: Santuario de la Virgen del Camino. 1955-1961. León.

quita con cubierta dividida por bóvedas de hormigón vista con lucernarios que apoyan sobre pies derechos metálicos que también sirven para la evacuación de las aguas pluviales. Su relación con estructuras industriales es evidente. Cuando Fray Francisco Coello de Portugal (1926-2013) proyecta el Santuario de la Virgen del Camino de León (1955-1961) su propósito no era pasar desapercibido, sino que su arquitectura de formas robustas, de hormigón visto, es un reclamo para el creyente que tiene ya perfectamente asumido el nuevo vocabulario arquitectónico, claramente inspirado en el lenguaje de Le Corbusier.

Barcelona experimentó desde comienzos de los años cincuenta una inusitada actividad arquitectónica en la búsqueda de innovación o renovación, el término que eligieron los integrantes del Grupo R para definir su postura. El movimiento estaba encabezado por Antoni de Moragas (1913-1985), Josep María Sostres (1915-1984) y J. A. Balcells (1920-1988), su intención era tomar de la arquitectura popular mediterránea los elementos para la renovación. Sus contactos con grupos italianos o franceses nos hablan de una proyección internacional que también comulga con el compromiso social de la arquitectura. El grupo estuvo activo entre 1951 y 1961 momento en que cada uno tomó su propia orientación. Dentro de la línea de lo que había sido el GATEPAC iniciaron la reflexión sobre la vivienda social con una muestra representativa en el edificio de viviendas para pescadores de la Barceloneta (1952-1954) obra de José Antonio Coderch (1913-1984) y Manuel Valls Vergés (1912-2000) que tempranamente abandonaron el Grupo. Cuando construyan en Madrid el edificio Girasol (1965-1967) el concepto de vivienda social dará paso a un bloque residencial en un barrio selecto de la capital, tratado

como un conjunto de viviendas unifamiliares orientadas de la mejor manera posible para captar la luz y el aire.

Estuvo relacionado con el Grupo R en sus comienzos, Javier Carvajal Ferrer (1926-2013) que aunque nacido en Barcelona se tituló en Madrid. Compartió con el núcleo catalán su rechazo a la arquitectura académica y monumental impulsada desde las instituciones. De larga trayectoria como docente en diferentes escuelas de Arquitectura, Carvajal asumió desde muy pronto encargos importantes como el pabellón español para la Exposición Internacional de Nueva York de 1964. La construcción de la Torre de Valencia en Madrid (1970-1973) frente al Retiro, fue una toma de postura y su opción por el empleo de una arquitectura de hormigón con aspiraciones de monumentalidad en la ciudad; la obra le acarreó no pocas críticas aunque fuera de factura impecable, como lo había sido el edificio de viviendas de la calle Caracas 4 en Madrid años antes.

Otros fundadores del Grupo R, aunque más jóvenes, Oriol Bohigas (1925) y Josep Martorell (1925), orientarán su investigación hacia la vivienda popular. Las viviendas para obreros metalúrgicos en la calle Pallars de Barcelona (1958-1959) reflejan el deseo de abordar la tipología de vivienda mínima pero de calidad, que se puede realizar con materiales tradicionales como el ladrillo.

Obras tan significativas como el Camp Nou, actual estadio del Fútbol Club Barcelona (1957) de Francesc Mitjans (1909-2006) con la colaboración de Josep Soteras y Lorenzo



J. A. Coderch y M. Valls: Edificio Girasol. 1965. Calle José Ortega y Gasset, Madrid.



Javier Carvajal: Torre de Valencia. 1970-1973. Madrid.

García-Barbón se servirá de los valores expresivos del hormigón armado en una arquitectura que se desea monumental para lo que debería convertirse en icono de la ciudad.

En centros de enseñanza y universidades la consolidación del movimiento moderno fue total. Fernando Moreno Barberá volcará su deuda con Le Corbusier en el edificio destinado a la Facultad de Derecho de Valencia (1959) con el empleo de pilotis, vigas, columnas, una fachada de malla neutra perforada con perfiles laminados y un aspecto ligero. Regresa al brutalismo en realizaciones como la tardía Facultad de Biológicas de la Ciudad Universitaria de Madrid.



Corrales y Vázquez Molezún: Pabellón de los Hexágonos. 1958.



Alejandro de la Sota: Gimnasio Colegio Maravillas. 1960-1962. Madrid.

Los arquitectos de los "veinticinco años de paz" realizaron con no pocas dosis de entusiasmo la arquitectura que debían construir, con los medios materiales y técnicos que tenían a su alcance. Desde los años 60 la mejora en los recursos técnicos y la esperanzadora situación económica dio paso a realizaciones ya plenamente representativas de la sociedad industrial. El Pabellón de los Hexágonos para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 que levantaron José Antonio Corrales (1921-2010) y Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) demostró el avance técnico de la arquitectura española en un planteamiento en el que confluían funcionalismo y organicismo. El pabellón fue trasladado a Madrid al año siguiente e instalado en la Casa de Campo, en la actualidad está en estado de abandono. También el espectacular gimnasio del Colegio Maravillas de Madrid (1960-1962) de Alejandro de la Sota (1913-1996) una obra en estructura de acero y hormigón que salva ingeniosamente la difícil ubicación, debía tener una cancha en la cubierta, muestra el alarde técnico de que eran capaces los arquitectos e ingenieros. La obra se ha rehabilitado recientemente.

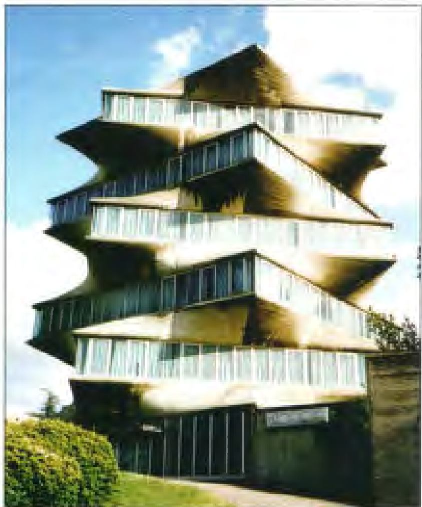
En muchos de los proyectos de estos años está el conocimiento de los edificios de cristal de Mies van der Rohe. Un ejemplo es el Depósito de Automóviles SEAT de Barcelona (1958-1966) obra de César Ortiz-Echagüe (1927) y Rafael Echaide (1923-1994) que muestra una combinación de estructura opaca y fachada acristalada, tan del gusto de Mies; el ejemplo barcelonés, que por desgracia ha sido transformado por un cambio de uso, estaba mucho más logrado por su ligereza que el conjunto que se realiza para la misma empresa en Madrid (1963-1964).

Figuras como Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) llevan a cabo una trayectoria profesional centrada en la innovación y en relación con movimientos internacionales. Entre 1950 y 1954 construyó la iglesia de Nuestra señora de Aránzazu (Oñate, Guipuzcoa) verdadera ruptura con la idea de ermita al hacer gala de un manifiesto brutalismo en el tratamiento de las texturas del hormigón y la piedra. Entre 1960 y 1968 levantó Torres Blancas en la Avenida de América de Madrid que es una muestra de la colaboración entre arquitectos e ingenieros por su peculiar disposición de módulos que penden del árbol central.



F.J. Sáenz de Oiza: Edificio Torres Blancas. 1960-1968. Madrid.

Desde otros parámetros Miguel Fisac (1913-2006) aportó un afán de experimentación con el hormigón armado y el hormigón pretensado para las cubiertas que confirieron a muchas de sus obras una expresividad y una riqueza de texturas que enlaza con las obras del paralelo Informalismo pictórico. La iglesia del Teologado de San Pedro Mártir de Alcobendas Madrid (1955-1960) inaugura una nueva tipología religiosa que luego completará en La Coronación de Vitoria o en la iglesia para el Colegio de Santa María del Pilar. Los laboratorios Jorba de Madrid (1965-1967) ya desgraciadamente derribados, fueron una muestra de la utilización de un ingenioso sistema de cubiertas de hormigón pretensado y gran ligereza.



Miguel Fisac: Laboratorios Jorba, "La Pagoda". 1965. Madrid.

Los años setenta y ochenta supusieron para los arquitectos españoles la incorporación total a la arquitectura internacional, así como la llegada de profesionales de otros países. La renovación de las ciudades de la España democrática y la necesidad de una arquitectura que reflejara los logros económicos y sociales del país ha dado lugar a realizaciones absolutamente representativas de una sociedad ya claramente posindustrial.

## Después de los maestros

Desde bien entrados los años sesenta los principios de la arquitectura moderna estaban extendidos por todo el planeta. A pesar de las diferencias culturales o económicas la arquitectura del Movimiento Moderno se había consolidado y también transformado de acuerdo a las características de cada país, aunque en su aplicación ya quedaba claro que no se trataba de un código unitario sino que las doctrinas de la modernidad habían tenido que adaptarse a las más diversas circunstancias como ya habían expresado las nuevas generaciones en el congreso del CIAM de 1953 celebrado en Aix-en-Provence.

El aumento demográfico de los años 60 se tradujo en el crecimiento de las ciudades y en la necesidad de nuevos alojamientos para la población. Todo ello dio lugar a unas diferentes teorías sobre la ciudad y a un cambio en el sentido de la arquitectura que se traducirá en proyectos ambiciosos que los avances tecnológicos parecen ofrecer como posibles. No obstante la búsqueda de soluciones formales va a estar presente en los diferentes foros, propiciada por la investigación sobre los nuevos materiales.

En los años cincuenta el debate sobre la ciudad había tenido mucho que ver, sobre todo en Europa, con el tema de la reconstrucción que forzosamente obligaba a retomar y buscar soluciones al tema de las concentraciones industriales, el reparto de la población y la necesidad de descongestionar las grandes urbes como Londres, París o Berlín.

En el IX Congreso del CIAM de 1953 reunido en Aix-en-Provence aparecen propuestas de urbanización sumamente críticas con las teorías de Le Corbusier y la *Ville Contemporaine* (1922) que comprendía estrictos criterios de zonificación, modelo que se había refrendado en los anteriores congresos de CIAM y los que la aplicación en proyectos de reconstrucción habían puesto en duda.

Aparecieron voces disidentes entre los que estaban el matrimonio británico formado por Alison y Peter Smithson (1928-1993 y 1923-2003), George Candilis (1913-1995) colaborador de Le Corbusier en la Unité de Marsella, el holandés Jacob Bakema (1914-1981), el también holandés Aldo Van Eyck (1918-1999) que constituyeron el grupo denominado Team X, encargados de organizar el X Congreso. A ellos se unirían más tarde el polaco Jerzy Soltan




Alison y Peter Smithson: Propuesta para el Golden Lane. 1952.

(1913-2005), el español José Antonio Coderch (1913-1984) y el italiano Giancarlo De Carlo (1919-2005). Cada uno de sus componentes trabajó para hacer una arquitectura adaptada a las circunstancias sociales, culturales e históricas de cada comunidad.

Alison y Peter Smithson presentaron el proyecto Golden Lane, una estructura de edificios de once plantas, que se instalaría sobre una zona bombardeada de Londres; no se trataba de mera propuesta formal, sino que era la afirmación de un nuevo modo de vida. Era un bloque de viviendas con calles a diferentes alturas, "street in the sky", en el que sus habitantes tuvieran sensación de pertenencia y establecieran lazos de vecindad. Las viviendas serían un ejemplo de casa moderna. En el conjunto habría tiendas, restaurantes, centros culturales, así como escuelas para primera infancia. Según sus palabras, no se trataba de una comunidad cerrada en sí misma, sino basada en la movilidad[17]. Al contrario que la Unité de Le Corbusier, el Golden Lane tenía un trazado curvilíneo y abierto y se construiría con componentes prefabricados, elaborados a pie de obra con lo que los costes de fabricación no eran elevados y se

[17] Alison y Peter SMITHSON: *Estructura urbana*. Publicado en Londres en 1967. Un fragmento del libro es recogido por Pere HEREU et alli.: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, Ed. Nerea, 1994, pág. 293 y 294.

adecuaban a las condiciones establecidas para las New Town inglesas proyectadas después de la Guerra.

Los Smithson formaron parte del Independent Group en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) del que también formaron parte el crítico Reyner Banham, los artistas Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton (1922-2011), todos ellos son el germen del arte Pop británico. En la exposición celebrada en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956 denominada *This is Tomorrow* se presentó el *Collage* de Hamilton *Pero, ¿qué es lo que hace que los hogares de hoy día sean diferentes, tan atractivos?* El mensaje era claro y los Smithson lo resumieron en la frase "Consideramos la arquitectura el resultado directo de un modo de vida". En una sociedad en la que las comunicaciones y la tecnología tenían cada vez más presencia, era necesaria una nueva arquitectura que los Smithson diseñaron preferentemente para centros educativos y vivienda social. Con los principios del Golden Lane construyeron entre 1966 y 1972 los Robin Hood Gardens en el West End de Londres, una estructura con viviendas y escuela que la precariedad de los materiales con los que estaba construida amenaza su permanencia. Cofundadores del llamado Nuevo Brutalismo, como otros de sus colegas interesados por hacer una arquitectura para la sociedad, colaboraron en la construcción de nuevos centros docentes, se levantaron más de 2500 en Inglaterra entre 1945 y 1955, además de otros centros educativos. Obra suya es la Hunstanton Secondary Modern School de Norfolk (1950-1954), además de diversos edificios para la Universidad de Sheffield (1953) con una distribución en la que destacan los pasos elevados a distintos niveles. En todos ellos aparece una estructura portante metálica a la vista que se cubre con forjados y paneles de hormigón armado. Los centros escolares están adaptados a las más modernas teorías pedagógicas[18].

Lo que los Smithson llamaron Nuevo Brutalismo no era un término nuevo sino que ya se había aplicado referido a las últimas obras de Le Corbusier. Todas tenían en común, al igual que las de los ingleses, una composición carente de formalismo y un proyecto antigeométrico que sin embargo, produce obras contundentes de gran vistosidad como las realizaciones de James Gowan (1924) y James Stirling (1926-1992) para el edificio del Departamento de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-1963); la composición está formada por pilares de acero y estructuras de hormigón que en la torre de oficinas y en el laboratorio se cubre de azulejos cerámicos de brillante color rojo. Stirling también construirá la Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge (1964-1967), además de la de St. Andrews en Escocia (1964-1968) o el Queen's College de Oxford (1966-1971).

---

[18] Sobre la trayectoria de los Smithson pueden consultarse el texto de Marco VIDOTTO: *Alison+Peter Smithson. Obras y proyectos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1996. La propia Alison SMITHSON publicó *Team 10 primer*. Ed. de Cambridge, Mass., MIT Press, 1974. Versión en castellano *Manual del Team 10*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.



Alison y Peter Smithson: Robin Hood Gardens. 1966. Londres.

Las New Towns sufrieron una transformación ya en los años sesenta como presenta el modelo de la Ciudad de Milton Keynes (1967-1970) destinada a ser ocupada por 250.000 habitantes establecidos en zonas compartimentadas por una red de calles trazadas siguiendo las cotas de nivel. Cada célula de la red corresponde a un área ambiental en la que se distribuyen equitativamente las zonas residenciales y de servicios, en consonancia con la vida de sus habitantes.



James Stirling: Universidad de Leicester, Departamento de Ingeniería. 1959.

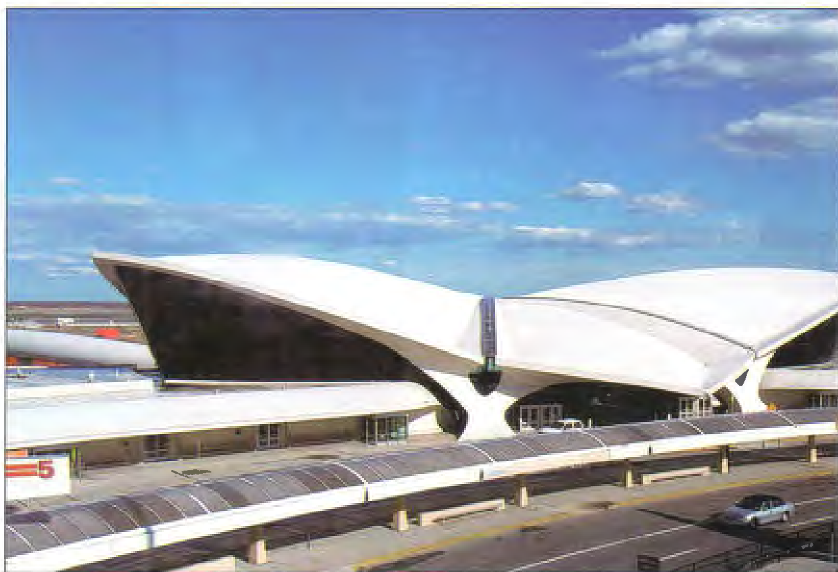
Desde los tempranos años cincuenta los materiales, su desarrollo y aplicación tecnológica se convirtieron en el objetivo de muchos arquitectos. El hormigón armado podía adquirir cualidades escultóricas tal como había demostrado Le Corbusier; sus seguidores trabajaron con el objetivo de experimentar con los recursos propios del material. El arquitecto Aero Saarinen (1910-1961) de origen finlandés,



Aero Saarinen: Silla "Pedestal". 1956. Brooklyn Museum, Nueva York.

se especializó en cubiertas ligeras de diseño abierto y formas aéreas que parecían adaptarse a su muy frecuente función de terminales aeroportuarias. Su tarea como diseñador de mobiliario dentro de la tradición finlandesa proporcionó modelos aún hoy muy apreciados. El edificio de la terminal de la TWA en el aeropuerto Kennedy de Nueva York, con su cubierta en forma de ave con las alas desplegadas será un modelo repetido en muchos lugares del mundo. También en el auditorio Kresge para el Instituto of Tecnology de Massachusetts, Boston, consigue una imagen expresionista que se basa en el tratamiento ligero y moldeable del hormigón.

El proyecto del danés Jorn Utzon (1918-2008), discípulo de Asplund, para la Ópera de Sydney con el que ganó el concurso de 1957, es una prueba del afán de experimentación formal y tecnológica, o de la fusión



A. Saarinen: Terminal de la TWA, aeropuerto Kenndy, Nueva York.



J. Utzon: Ópera de Sydney. 1957-1973. Australia.

entre técnica y estética tan habitual en los años sesenta. El diseño de Utzon hacía referencia a las velas desplegadas de un barco adecuado al enclave y la proximidad al mar. Su propuesta tuvo gran éxito y resultó elegida, sin embargo a la hora de llevarla a la práctica presentó muchos problemas de ingeniería en el diseño de las piezas de hormigón que formarían las bóvedas. Tras muchos gastos y trabajos, la obra de la Ópera de Sydney se interrumpió en 1966 y no se concluirá hasta 1973 cuando su hijo asuma la dirección.



Torre Velasca. 1956-1958. Milán.



P. L. Nervi: Interior del Palacio de los Deportes. 1960. Roma.

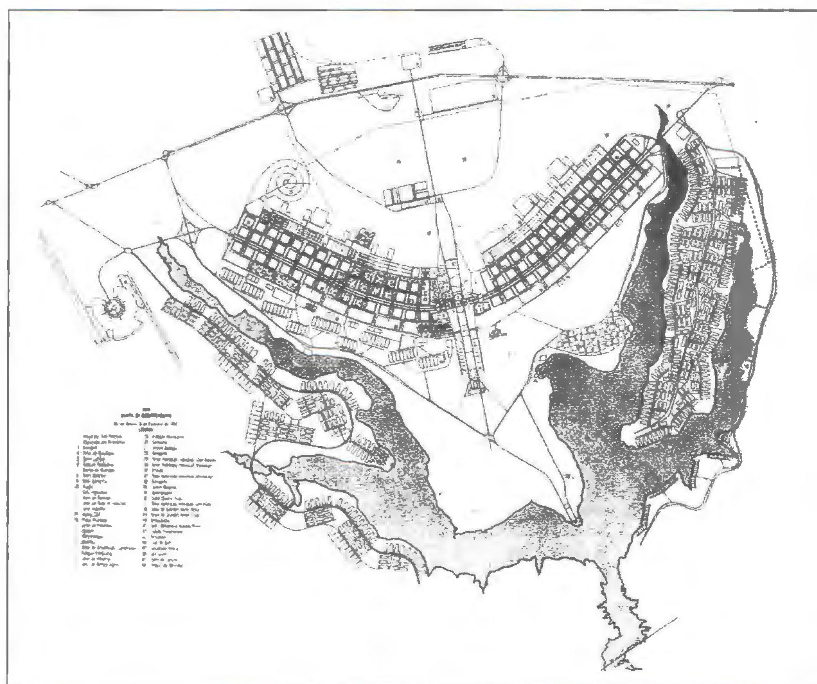


Giovanni Michelucci: San Giovanni Battista, Florencia.

Mientras en Italia se había llegado a un equilibrio entre tradición y renovación. Giancarlo de Carlo, miembro del Team X, interviene en la planificación de Urbino donde realiza el edificio de la Facultad de Magisterio en 1967 y 1968, verdadero alarde técnico libre de formalismos racionalistas. Italia se debatió en dos orientaciones claramente divergentes: la que pretendía realizar labores de restauración y de renovación en las ciudades con obras claramente respetuosas con la ciudad histórica, valga como ejemplo el mercado que Giovanni Michelucchi (1891-1990) construye en Pistoia en pleno centro histórico; y los que deseaban una arquitectura singular que se significara en un paisaje ya definido, ejemplo representativo es la Torre Velasca (1958) de Milán del estudio BBPR (iniciales de los nombres de los arquitectos) destinada a oficinas y viviendas, un rascacielos de hormigón en pleno centro de Milán en contraposición a las torres más altas de la catedral, sin afán de rivalizar con ella. Por su parte el ingeniero Pier Luigi Nervi (1891-1979) levantó el Palacio de los Deportes de Roma (1960) con una cubierta en forma de red, lisa al exterior, formada por 1620 módulos de hormigón prefabricados insertos en un diseño romboidal visible al interior. La presencia de los ingenieros en la construcción introduce una novedad formal en la arquitectura cada vez más necesitada de formas espectaculares y singulares. Figuras como Giovanni Michelucci (1891-1990) que fue responsable en los años treinta de la Estación racionalista de Santa Maria Novella de Florencia, realiza en 1964 la iglesia de San Juan Bautista a las afueras de Florencia de la que han desaparecido todos los parámetros del racionalismo en la búsqueda de la espectacularidad en el tratamiento de los materiales.

## La nueva ciudad de Brasilia y otras utopías modernas

Lo que distingue a Brasilia de otras propuestas urbanas de los años sesenta es que fue una ciudad utópica planificada hasta los menores detalles y construida siguiendo el lenguaje avanzado del Movimiento Moderno. Aunque la idea de levantar una capital administrativa en Brasil venía del siglo XIX, la verdad es que la idea de sacar una ciudad de la nada parece un concepto propio del siglo XVIII no del XX. Sólo el entusiasmo del que fue presidente de Brasil de 1956 a 1961, Juscelino Kubitschek (1902-1976), que puso los medios económicos y materiales, permitió levantar en una zona desértica de la región central brasileña lo que se deseaba se convirtiera en una capital ejemplo del progreso y de la modernidad del país. El interés de Kubitschek por la ciudad permitió que al final de su mandato, 1961, estuviera concluida, aunque legalmente era la capital de Brasil desde 1960.



Lucio Costa: Planta de Brasilia. 1956.

Brasilia partió de un concurso convocado en 1956 que ganó el arquitecto y urbanista brasileño Lucio Costa (1902-1998) que formado en Francia había recibido encargos de importancia, y que comulgaba con el ideario y el asesoramiento de Le Corbusier. Costa había participado en el concurso y cons-

truido el edificio del Ministerio de Educación (1935-1946) en Río de Janeiro bajo la supervisión de Le Corbusier. Cuando aborda el diseño de Brasilia está muy influenciado por lo que su maestro había proyectado para la ciudad de Chandigarh, incluso en la misma planta y en la introducción de criterios de zonificación. Costa estableció un esquema de cruz, un eje axial marcado por una avenida monumental y preferente que articula la malla de "super cuadras" o manzanas que se curvan para convertirse en "la alegoría planimétrica de un aeródromo"[19].

Una buena parte del éxito del proyecto fue la participación de Oscar Niemeyer (1907-2012), arquitecto nacido en Río de Janeiro que había trabajado para Kubitschek cuando fue alcalde de Belo-Horizonte en el estado de Minas Gerais. Junto al lago artificial de Pampulha, Niemeyer construyó para Kubitschek un casino y una iglesia dedicada a San Francisco de Asís. En la actualidad el casino se ha convertido en Museo de Arte Contemporáneo con su arquitectura esencial y elegante, mientras que el templo sigue siendo una atracción por su enclave pintoresco, sus formas orgánicas y sus muros cubiertos de azulejos pintados por Cándido Portinari (1903-1962).

En Brasilia, Niemeyer se ocupó de la arquitectura de los nuevos edificios destinados a funciones residenciales, comerciales y administrativas, que reciben una escala diferente según su destino. En el extremo del eje norte-sur se situó la Plaza de los Tres Poderes: el ejecutivo, el legislativo y el judicial, para la que Niemeyer diseñó el palacio de Congresos, dos bloques gemelos con una cúpula central, entre los edificios del Senado cubierto por una cúpula convexa y la Cámara de Diputados de cubierta cóncava. Los muros uniformemente acristalados de los ministerios contrastan con la arbitrariedad en el uso de los nuevos materiales que se percibe en los edificios artificiosamente monumentales destinados a los poderes del Estado. En todos ellos el lenguaje del Movimiento Moderno es manipulado a la búsqueda de la mayor efectividad. La última de las obras en terminarse fue la catedral metropolitana, Nossa Senhora Aparecida (1959-1970), de planta central formada por dieciséis columnas hiperbólicas que presentan una fuerza ascensional, interpretada como manos que se elevan al cielo para la oración. Su interior está revestido de vidrieras que completan un conjunto claramente escenográfico.

La obra de Brasilia mereció los más enfervorecidos entusiasmos y las descalificaciones más duras, sobre todo las procedentes de aquellos que consideraban la ciudad una traición a los principios del Movimiento Moderno. Kenneth Frampton escribe en este sentido y añade un texto de Max Bill sobre el camino que había tomado la arquitectura brasileña: "Y es que estas obras nacen de un espíritu carente de cualquier dignidad y de cualquier

---

[19] La imagen formal está recogida por Manfredo TAFURI y Francesco DAL CO: *Arquitectura contemporánea/2*. Madrid, Ed. Aguilar, 1989, págs. 359 y ss. La obra de Brasilia arranca los más duros calificativos a los autores que la califican de "espectáculo del absurdo".



Oscar Niemeyer: Palacio de Congresos, Senado y Cámara de Diputados, Brasilia.

responsabilidad con respecto a las necesidades humanas. Es el espíritu del decorativismo, algo diametralmente opuesto al espíritu que anima la arquitectura, que es el arte de construir, el arte social por encima de todos los demás"[20].

La reinterpretación del lenguaje internacional se realizó en México con muchas aportaciones autóctonas que en el caso de la construcción de la Ciudad Universitaria de México D.F. suponen el reconocimiento de una arquitectura nacional, realizada con las técnicas más actualizadas pero en la que está presente las raíces arcaicas. Un nutrido equipo de arquitectos e ingenieros, entre los que estaban los más prestigiosos profesionales mexicanos, comenzó en los años cincuenta la construcción del recinto universitario en el que destacan por la plasticidad de sus acabados la Biblioteca Central obra de Juan O'Gorman (1905-1982) y la Torre de Rectoría de Mario Pani y otros. La Biblioteca, un paralelepípedo revestido de decoración cerámica, recoge en sus muros la crónica del país desde el pasado prehispánico al México moderno. Los acabados artesanales y el empleo de materiales autóctonos convierten a es te edificio es una obra singular al igual que la Torre de la Rectoría decorada al exterior con las pinturas de David Alfaro Siqueiros. O'Gorman, de rigurosa formación racionalista, es el autor de las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Khalo, unidas pero independientes, que muestran las relaciones de amistad que existieron entre los pintores y el arquitecto. De formas esquemáticas y acusado colorido, los estudios nos remiten a la arquitectura popular. Esta manera de ligar modernidad y tradición está también presente en las viviendas de Luis Barragán (1902-1988) que muy tempranamente rompió con las pautas del Estilo

[20] Kenneth FRAMPTON: op cit., 2005, págs. 260-261.



Juan O'Gorman: Biblioteca Universidad de México.




Luis Barragán: Torres de Ciudad Satélite. 1957.

Internacional. En las torres triangulares de Ciudad Satélite (1957) realizadas en colaboración con el escultor Mathias Goeritz (1915-1990), Barragán manifiesta un deseo de monumentalidad logrado por medio de unos perfiles duros, esquemáticos y atrevidos en el empleo de la policromía.

El CIAM de 1959 supuso la disolución del movimiento moderno porque puso de manifiesto la profunda fractura que se había producido a la vista de la trivialidad que guiaba muchas de las obras y la fragmentación estilística, cuando había necesidades más perentorias en las sociedades que precisaban de puntos de vista más individuales. El módulo habitacional, tan cuidadosamente diseñado por los maestros se convirtió en una célula tecnológica nacida de los avances científicos y técnicos.

En el XI y último CIAM estuvo invitado el japonés Kenzo Tange (1913-2005) que mostró un punto de vista propio para luchar contra la saturación y el hacinamiento de las ciudades japonesas. Sus teorías, desde el punto de vista arquitectónico claramente brutalistas, enlazaban con Le Corbusier en el empleo abusivo en muchos casos del hormigón y por la construcción de células habitacionales presentes en todos sus proyectos. Su propuesta para la expansión de Tokio por la bahía (1960), un sistema de autopistas al que se le añadirían células para la habitación y concepción del Centro Yamanashi de la prensa presentan una determinada manera de planificar la ciudad y el territorio desde principios que nada tienen en común con la tradición japonesa. El centro Yamanashi está integrado por dieciséis tubos de hormigón, una estructura portante de la que penden los pisos y alberga las instalaciones comunes, una propuesta que cifra en lo tecnológico la viabilidad de la obra.



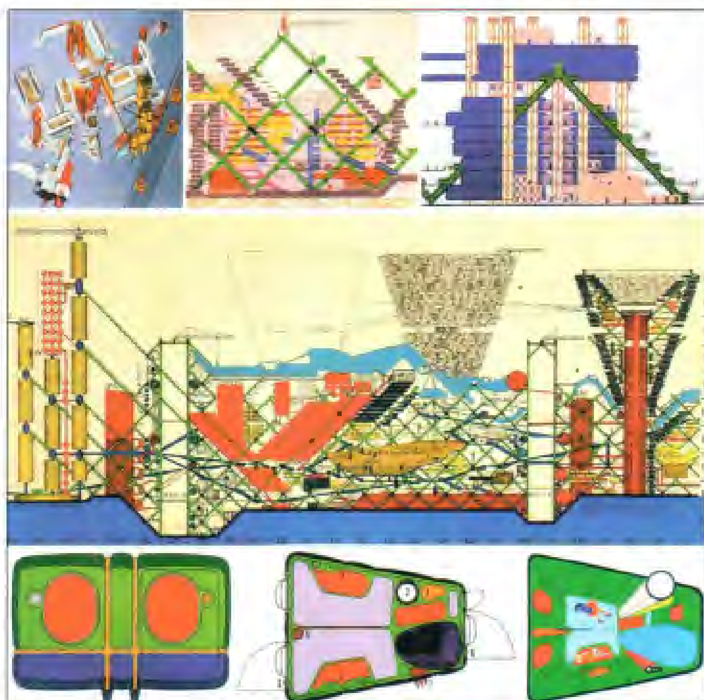
Kenzo Tange: Centro de Comunicaciones Yamanashi. Kofu, Japón.

El grupo japonés Metabolism que forman Kiyonori Kikutake (1928-2011), Kisho Kurokawa (1924-2007) y Arata Isozaki (1931) participan de este afán tecnológico en sus propuestas de Sea City o Marine City, levantadas sobre el mar. En ellas como en la obra de Kurokawa, la Torre de Cápsulas de Nagakin, Tokio (1971), brutalismo y desarrollo celular se dan la mano con el empleo de módulos independientes que cobran sentido en el montaje final.



K. Kurokawa: Nakagin Capsule Tower. 1971.

Desde otras perspectivas el grupo inglés Archigram constituido por Peter Cook (1936-1995), Warren Chalk



Peter Cook: Plug-in-City. 1964.

(1927-1988), Ron Herron (1930-1994), Dennis Crompton (1935) y algunos otros, presentó en 1961 sus teorías basadas en el uso de la tecnología como soporte para una forma de vida en la que los recursos energéticos inacabables, los materiales desechables, el consumismo y la creación de una sociedad de ciencia-ficción dan paso a diseños como la Plug-in-City (1964) de Peter Cook. Con una estética directamente relacionada con el Pop, la Plug-in-City aparece como una enorme máquina que se enchufa, dividida en celdas para los más diversos usos y sujeta a un proceso consumible. Ron Herron propuso también en 1964, The Walking City, una máquina-ciudad con patas articuladas para caminar que puede trasladarse al lugar deseado. Ciudades tan utópicas como éstas aún están en la mente de muchos ante los avances de la investigación espacial.

Richard Bukminster Fuller (1895-1983) que había propuesto en 1962 una cúpula geodésica que se instalaría sobre la isla de Manhattan, era en buena medida la inspiración de los proyectos de Archigram, aunque los diseños de los ingleses realizados con una estética próxima al Pop son un guiño a la sociedad del momento que nada tienen que ver con la propuesta de Fuller de crear un escudo contra la contaminación o contra los efectos de un ataque nuclear.

La Exposición Universal de Montreal de 1967 presentó las utopías de Fuller traducidas en la cúpula geodésica que era atravesada por el ferrocarril elevado. También se expusieron los proyectos de Moshe Safdie, Habitat'67, estructuras celulares para residencia, que eran prefabricadas individualmente y luego montadas en una estructura que contenía los recursos comunes. La Expo de Osaka de 1970 presentó una gran cubierta suspendida creada por Tange, mientras que en las Olimpiadas de Múnich de 1972, Frei Otto (1925) sorprendió con sus estructuras textiles y colgantes que podían inflarse, un paso más en la investigación con materiales diversos que había iniciado Fuller. Los materiales tradicionales se combinaban con todo lujo de novedades que contribuían al resultado espectacular. La arquitectura había llegado a su refundación.

## La revisión del espacio moderno. La Posmodernidad

El crítico inglés de arquitectura Charles Jenks publicó, lo que algunos han llamado libro "pequeño y polémico", *Movimientos modernos en arquitectura* (1971) donde pone de relieve la fragmentación y direcciones contrapuestas que se había producido en la búsqueda arquitectónica. La superación de los modelos académicos y la incapacidad de hacer frente a las utopías tecnológicas no hacen sino añadir desazón a los conceptos de arquitectura y ciudad. El mismo Jenks había hablado de actitudes individuales ante la arquitectura que vendrían a sustituir el lenguaje ya gastado del Movimiento Moderno[21].

En 1972 Robert Venturi (1925), Dennis Scott Brown y S. Izenour publicaron un libro realmente impactante *Learning from Las Vegas (Aprendiendo de Las Vegas)*[22] en el que tratan de buscar un nuevo modelo de ciudad tomando como ejemplo Las Vegas con su acumulación de Casinos, publicidad chabacana y mal gusto, que oculta la brutalidad de un entorno que no es otro que el desierto de Mojave. La capacidad de comunicación de los neones de los casinos de Las Vegas supera a su importancia constructiva o funcional. Rompen así con el paradigma del Movimiento Moderno según el cual el valor de una obra responde a la unión de concepto y arquitectura. Venturi y sus seguidores encabezaron el movimiento de rechazo a la modernidad volviendo en ocasiones a la tradicional arquitectura "de ripias" de tablas de madera que cubren las fachadas y a imágenes populares o conocidas como las Casas Trubeck y Wislocki en Cape Cod (1970). Charles Moore se movió en ese ambiente de Posmodernidad y populismo en la Piazza d'Italia (1975-1979) de Nueva

[21] Charles JENKS: *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid, Hermann Blume Ed. 1983. La edición es de 1971. En 1978 publicó una más precisa clasificación de los arquitectos innovadores: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981.

[22] La edición castellana *Aprendiendo de Las Vegas* fue publicada por la Editorial Gustavo Gili en 1982.



Charles Moore: Piazza d'Italia. Nueva Orleans, Estados Unidos.



Michael Graves: Edificio Portland. 1982. Portland, Oregon.

Orleans donde se dan cita los órdenes arquitectónicos clásicos, la silueta de la península itálica cuna del arte clásico como motivo del pavimento y una buena dosis de colorido escenográfico.

Kenneth Frampton había presentado en 1969 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, una exposición con las obras de los arquitectos considerados más representativos de las tendencias internacionales. Los *Five Architects* como los denominaba el catálogo eran: Peter Eisemann (1932), Michael Graves (1934-2015), Charles Gwathmey (1938-2009), John Hejduk (1929-2000) y Richard Meier (1934) quienes actuaron interpretando, desde su propio criterio y con total libertad, el viejo repertorio del racionalismo con los materiales y técnicas disponibles. Eisemann se ha movido dentro de modelos que ha manipulado hasta conseguir detalles imposibles por lo que muchos le han considerado un arquitecto deconstructivista. El Centro de Arte Wexner de la Universidad de Ohio (a mediados de los años 80) muestra una composición ilógica, sin una fachada que se pueda considerar principal y con unos recorridos fuera del orden clásico. Richard Meier por el contrario, ha continuado en la línea de arquitecturas blancas, acristaladas que proporcionan una imagen de refinamiento y claridad. El Atheneum de New Armony en Indiana (1975-1979), en realidad una oficina de turismo de esta ciudad nacida de la utopía, insiste en la claridad de líneas y la transparencia de sus formas. Graves por su parte no renunció a las citas eruditas ni a la fantasía en la ejecución en el edificio Portland, en Portland, Oregón (1979-1882) de fachadas pintadas con vivos colores. Las referencias a la modernidad también están presentes en

el rascacielos para la ATT de Nueva York (1980-1984) interpretadas a escala gigantesca.

En Europa la Posmodernidad trajo el recuerdo del estilo neoclásico pero también la recuperación del lenguaje de la modernidad, que como el clasicismo había tratado de convertirse en un código intemporal. Las viviendas en el barrio Gallaratese (1967-1973) de Milán de Carlo Aymonino (1926-2010), con la inclusión de un pabellón de acceso de Aldo Rossi (1931-1997) de una acusada simplicidad, recuerdan en sus formas casi brutalistas todo el repertorio de la modernidad, incluso el mismo proyecto por yuxtaposición de los bloques de gran horizontalidad. Pero junto a este guiño a la historia del Movimiento Moderno, el Teatro del Mundo de Aldo Rossi, una estructura flotante construida para la Bienal de Venecia de 1980, evoca los teatros flotantes venecianos que se amarraban para el carnaval. Sus interpretaciones de las arquitecturas pintadas de Giorgio de Chirico están presentes en el cementerio de San Cataldo de Módena (1971-1984) con las fachadas perforadas por huecos dispuestos como en una malla.



Aldo Rossi: Cementerio de San Cataldo, Módena, Italia.

El catalán Ricardo Bofill (1939) con su Taller de Arquitectura vuelve al academicismo con los edificios de viviendas para Marne-la-Vallée (1979-1982). Su taller también participó en las construcciones para les Halles de París en el que las estructuras de acero y cristal parecen recordar las formas del antiguo mercado. El centro de les Halles ha sido demolido para dar paso a una nueva estructura urbanística en un enclave tan fundamental en el callejero parisino.

Las corrientes tecnológicas en arquitectura que fueron desarrolladas por Fuller tuvieron una formulación posterior que se tradujo en lo que se ha llamado arquitectura High Tech, representada por edificios que son verdaderas "máquinas habitadas". Desde que Renzo Piano (1937) y Richard Rogers (1933) construyeron mediante un concurso previo el Centro Georges Pompidou de París, muchas son las obras arquitectónicas que han apostado por dejar a la vista las entretelas de las construcciones con sus conducciones, accesos y recorridos, en una aparente sinceridad en el uso de los materiales. Pero esa supuesta uniformidad es el producto de materiales duros, lisos y brillantes, pre-



Norman Foster: Torre Commerzbank. 1994. Francfort, Alemania.

ferentemente metal, vidrio y algunas variedades de material plástico. Aunque sus diversos elementos parecen realizados en serie, lo cierto es que han sido elaborados ex profeso para cada una de las obras. Sus combinaciones de colores y su terminación brillante y atractiva así como el recurso a formas heterodoxas les hacen parecer obras de la más rabiosa vanguardia[23]. Sir Norman Foster (1935) acudió a esta arquitectura high tech en el edificio de la central de Lloyd's de Londres (1979-1986) que muestra su estructura portante para englobar los cerramientos de cristal. Su mucho más avanzado Commerzbank de Frankfurt, Alemania (1994-1997), es ya un edificio "inteligente", de planta triangular y estructura de acero y cristal que puede regular la energía y aprovechar la luz solar. Como en otros casos, su ubicación le convierte en un referente urbano.

A principios de los años noventa toma fuerza una tendencia que se ha denominado Deconstructivismo que rompe definitivamente con las normas del Movimiento Moderno. El mismo término alude a su interés por romper con las normas lógicas que han regido la construcción desde siempre. Composiciones arbitrarias, abstracción geométrica, espacios imposibles y una apariencia de innovación colocan a las obras deconstructivistas en piezas atractivas que parecen proceder de la más rabiosa vanguardia. Desde la exposición del MOMA de Nueva York de 1988 *Deconstructivist Architecture*, los nombres de Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid o Frank Gehry han llenado las publicaciones de todo el mundo, sus propuestas parecen responder a una concepción vanguardista de la arquitectura y sobre todo, son obras de autor que agrada a un público deseoso de novedades. Los programas informáticos para el diseño arquitectónico han abierto las puertas a propuestas aparentemente sencillas que, convenientemente distorsionadas mediante el "Morphing" (metamorfosis formal) puede dar lugar a obras sorprendentes

[23] Todas las características de esta arquitectura High Tech en el texto de Fil HEARN: *Ideas que han condicionado edificios*. Barcelona, Ed. Gustavi Gili, 2006, págs. 250 y ss.

como el edificio del National Nederlanden de Praga de Frank Gehry, apodado "Ginger y Roger" porque su torre de circulación deformada sugiere el balanceo de una pareja de baile[24]. Un método similar se empleó en el diseño del Guggenheim de Bilbao.

La incorporación de las más modernas tecnologías y en avance de las herramientas informáticas, han facilitado la labor de los arquitectos, pero en su bagaje no ha podido faltar la creatividad ni la imaginación.

## Bibliografía


BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (hay ediciones posteriores). Un texto imprescindible para conocer la evolución de la arquitectura en el siglo XX.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª edición ampliada, 2005. Una interpretación moderna de las sucesivas etapas de la arquitectura moderna con una bibliografía actualizada.

GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX.* Colonia, Taschen, 1991. Se trata de una exposición general y bien documentada, de las obras arquitectónicas del siglo XX. Posee una espléndida documentación gráfica y un anexo biográfico de los arquitectos más relevantes.

URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española del siglo XX.* Madrid, Cátedra, 1997. Es un exhaustivo estudio de la arquitectura española organizado por regiones y tendencias. Incluye una bibliografía abrumadora en autores y títulos, además de índices de nombres y de obras organizados por ciudades.


[24] HEARN: op. cit., págs. 329 y ss.

# Capítulo 8

# EL GESTO Y LA MATERIA: EL INFORMALISMO

*Víctor Nieto Alcaide*

Después de la Segunda Guerra Mundial se produjo un gran desarrollo de la abstracción, que la hizo aparecer como una tendencia que desplazó rápidamente la vigencia del Surrealismo como movimiento hegemónico de la vanguardia. Vanguardia y modernidad solamente se concebían a través de esta expresión. El Surrealismo, no obstante, era una tendencia que se hallaba en un estado de agotamiento y letargo hasta el punto de que, de no haber sido por la vanguardia informalista, habría desaparecido por su propio proceso de extinción. Ese desplazamiento, sin embargo, se refiere a la figuración surrealista, al carácter hegemónico de esta tendencia, pero no a su ideología que, en muchos aspectos, permaneció vigente en la nueva tendencia.

El Informalismo o *Arte Otro*, como también se denominó esta nueva corriente, fue una abstracción expresiva, vital y palpitante. El único nexo de unión de todos los planteamientos que conforman esta tendencia fue la de su carácter abstracto, dado que el Informalismo distó mucho de ser una tendencia con unos principios normativos, homogéneos y disciplinados. Lejos de eso aparece como la suma de planteamientos y experiencias que siguieron cauces diversos. El *Arte Otro* comportaba un panorama diverso y heterogéneo de manifestaciones: la expresividad del gesto propia del Expresionismo abstracto norteamericano: la pintura como acción o *Action painting*; la *pintura de materia* a través de la cual se establece el encuentro con la naturaleza –a través de un "nuevo paisaje"– y con una realidad inédita, inadvertida y desconocida; y por último las caligrafías pictóricas, pintura espontánea como la escritura en la que se aprecia la impronta del arte oriental.

La aparición del *Arte Otro* introdujo una clara fractura en el devenir del arte contemporáneo que se manifestó principalmente en dos aspectos: por un lado, es una corriente universal que supera los límites cerrados y delimitados de los grupos de vanguardia anteriores; por otra, es una corriente formada por un número inmenso de participantes que rompe con la noción tradicional de grupo. Aunque en el Informalismo existieron grupos como COBRA (iniciales de COpenhague, BRuselas, Ámsterdam) creado por diversos artistas entre los que destaca Karel Appel (1921-2006), pintor de una abstracción desgarrada con



Karel Appel: *Michel Tapié*. 1956. Stedeljik Museum, Ámsterdam.

toques figurativos y de una acentuada expresividad, o los españoles *Dau al Set* y *El Paso*, cuya actividad se desarrolló conforme a las formas habituales en este tipo de grupos, la tendencia en general desbordó todas las fronteras inimaginables. A ello se debe que desempeñara una hegemonía de la vanguardia y que se convirtiera en una referencia inexcusable, en un antes y un después en el arte del siglo XX.

Esta corriente se produjo a través de una suma de iniciativas individuales acometidas por un número amplísimo de artistas activos en los lugares más diversos del planeta, que crearon una nueva conciencia de la pintura y un nuevo sentido del acto de pintar. De ahí que toda definición del *Arte Otro* como tendencia basada en unos postulados concretos sustentados en un manifiesto o una teoría general sean precisamente la expresión de lo que nunca fue. O la caída en la trampa de la provocación lanzada por la aventura *Otra*. El calificativo de Expresionismo abstracto solamente sirve, al igual que los de *Pintura de acción* o *pintura gestual*, para nombrar algunas de sus orientaciones. Y lo mismo cabe decir con respecto a la *pintura de materia*. Aunque todas estas acepciones forman parte del *Arte Otro*, ninguna sirve para definirlo de una forma general, acaso porque los artistas que lo crearon se movieron en el ámbito de un mundo plástico indefinible planteado como un abandono y una repulsa crítica –lo que justificaría el término Informalismo– de las concepciones formales preexistentes. El Informalismo despreció el valor de la forma construida por considerarla limitadora de lo espontáneo, contraria a la expresión de la subjetividad. Planteó la forma como algo impreciso, dinámico, contrario a toda metafísica y de aquello que suponga inmutabilidad.

Por otro lado, la referencia a la abstracción como común denominador de esta suma de actitudes solo sirve parcialmente para denominar una corriente que no pretendía afirmarse desde definiciones concretas, sino desde la amplia cobertura que le proporcionaba la intencionada ambigüedad de su indefinición. A este respecto el crítico de arte francés Michel Tapié (1909-1987), a quien se debe el nombre de *Arte Otro* y alguna de sus proclamas más representativas, entendía el Informalismo no como una tendencia en el sentido convencional del concepto,

sino como el desarrollo de diferentes actitudes y perspectivas individuales: "... habiendo sido admitido en el arte el hecho de que una época determinada se reduce a algunas líneas generales muy individualizadas, que hacen que se reconozca de rondón tal o cual estilo, nos parece que, para los aficionados dignos de este nombre, más que esos rasgos comunes, son las diferencias profundas que existen entre individuo e individuo los puntos especialmente excitantes, máxime cuando se trata de la época que justamente nos ha tocado vivir". El *Arte Otro*, basado en la proyección de lo más profundo de la intimidad humana y de la subjetividad del artista, era una nueva poética renovadora e introvertida en la que el arte acentuaba la dimensión humana e individual de la expresividad de la pintura. Más que una corriente, fue una forma radicalmente nueva de entender y ejercer la pintura como una expresión libre sin limitaciones ni cortapisas.

El Informalismo, aunque fue una suma de actitudes individuales, desarrolló un interés común por el valor de la materia como forma de configurar y descubrir una *Realidad Otra*, desde el gesto y el signo como expresión existencial de una subjetividad que exigía exteriorizarse en un cuadro, o desde la poética espontánea de la mancha y el trazo. La materia queda abandonada a sus propias posibilidades, incorporada a superficies o extraída de ellas, convirtiéndose en el protagonista exclusivo del cuadro. La única forma existente en la pintura informalista es la propia de la materia trabajada o descubierta por el artista.

La suma de las "diferencias individuales" a que se refería Tapié, dieron como resultado la tendencia de vanguardia con mayor número de participantes que se ha producido en el arte contemporáneo. Si el *Arte Otro* fue una terapia imprescindible para la subsistencia de una vanguardia al borde del agotamiento, también fue una plataforma para individuos más preocupados por desahogar a través de la pintura la angustia de una actitud ante la vida que por proporcionar un contenido plástico a su existencia. A esto se debió el que, cuando a principios de los sesenta existió una auténtica inflación de pintura informalista, esta tendencia entrase en crisis y la mayor parte de sus protagonistas no sólo abandonaran esta corriente sino el ejercicio mismo de la pintura.

## El paisaje de la materia

Una de las aportaciones más renovadoras del *Arte Otro* fue la experimentación a través del valor plástico y expresivo de la materia, que introducía en la pintura una nueva relación entre realidad y representación. El Surrealismo, con el que el Informalismo tuvo en sus inicios una deuda incuestionable, había destacado las posibilidades del tercer sentido de la realidad, de la dimensión que los objetos y la magia que lo real podían adquirir cuando se los interpretaba de forma independiente de los cauces y de las limitaciones de las miradas convencionales y de los hábitos y vicios de la lógica y la rutina. El Surrealismo había planteado una nueva forma de interpretación de la realidad: el descubrimiento de un sentido nuevo establecido sobre los mismos objetos

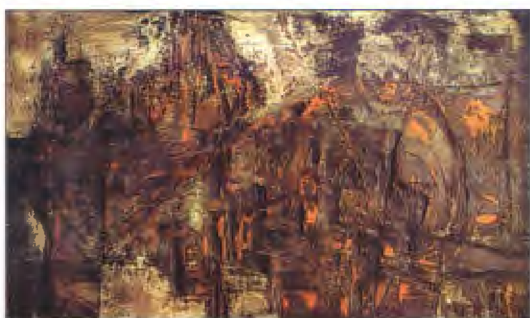
y realidades en los que se habían sustentado las visiones tradicionales. Pero en todas las acepciones de la pintura surrealista la realidad apareció siempre como la referencia de una recuperación del sistema de representación tradicional frente a la tendencia a la abstracción de las primeras vanguardias históricas. Se trataba de recuperar un sistema de representación históricamente ensayado para representar la misma realidad desde significados distintos.

El *Arte Otro* tomó este espíritu y este afán de valoración de la realidad desde nuevas perspectivas para acceder a una aventura plástica inédita basada en el descubrimiento de los resortes recónditos y ocultos de la realidad desde una concepción al margen de las limitaciones de la representación. En este sentido, una de las aportaciones fundamentales del *Arte Otro* fue sustituir la representación por un descubrimiento y una valoración de la presentación de la pintura como una nueva realidad. Planteó el valor de una realidad inadvertida y olvidada a la que nunca se había atendido. La *pintura de materia* se orientó fundamentalmente a establecer un nuevo valor del mismo material de la obra de arte. No se trataba de representar una nueva realidad sino de presentarla, o de utilizar el soporte como elemento expresivo. El pintor deja de representar y crea la imagen con la misma materia en la que se concentra el valor expresivo de la obra. Se trataba de articular una poética en torno a una realidad que nuestras coordenadas lógicas y estéticas no nos habían permitido advertir. El soporte, en muchos casos, deja de ocultarse y cubrirse por la pintura para presentarse en su escueta materialidad.


Antoni Tàpies: *Pintura con cruz en rojo.* Colección particular, Suiza.

Es evidente que la *pintura de materia* tuvo un rápido arraigo en la obra de muchos artistas. Es el valor de la textura en las imágenes parietales, con las improntas introducidas por la presencia de un universo inédito de signos, de la pintura de Antoni Tàpies o de las maderas sorprendidas, como un estrato geológico, calcinado e imprevisto de las obras de Lucio Muñoz. Igualmente la materia encontraba un repertorio inédito de soluciones con la utilización del soporte de arpillera como “pintura” en las obras de Alberto Burri, o convertido en objeto e imagen *Otra* en los cuadros de Manuel Millares. Quitando o añadiendo, el pintor va descubriendo una realidad, desconocida como la aparición de un sustrato arqueológico. Cuando Lucio Muñoz “termina” un cuadro nos muestra el último estado de sus diferentes fases de elaboración. Porque cada vez que el

pintor quitaba una astilla y aparecía la madera descarnada iba configurando una nueva imagen. Una imagen que la pintura alteraba y reconvertía, a su vez, en múltiples imágenes. De ahí que los cuadros de Lucio Muñoz no estén acabados, sino detenidos en su proceso de ejecución y creación. En la realización de sus cuadros llega un momento en que los deja pero no los termina. Y no los termina porque lo que hace no es *pintura de materia*, sino una indagación con la realidad de la materia misma.



Lucio Muñoz: *Tabla.* 1959. Moderner Kunst Museum, Viena.

Es la introducción de un componente de azar, de camino abierto a los supuestos imaginativos suscitados por el material. En todo caso se trataba de establecer una indagación y un diálogo con un mundo inmediato, que había acompañado al hombre desde sus orígenes y que sólo ahora, tras largos siglos de civilización, era descubierto a través de un esfuerzo por situarse en un estrato primitivo. La materia del cuadro abandona su condición de composición abstracta de medio para representar, y adquiere un valor en sí misma. En los *Otages* de Jean Fautrier (1898-1964), uno de los pioneros del *Arte Otro*, la materia se convierte en el protagonista del cuadro. No es una materia aplicada para representar, sino para expresar su condición plástica. Los *Otages* que Jean Fautrier realiza entre 1943 y 1955 están inspirados en fragmentos de cuerpos humanos desmembrados, y fueron la referencia temprana desde la que se inicia el descubrimiento de una nueva realidad y de una pintura que "compite" con la naturaleza al prescindir de la representación y acudir a la presentación de una *Realidad Otra*. Las obras de Fautrier –como *Profile* (1945)– se basan en una materia descubierta que se utiliza como material plástico en sí mismo y no como un medio técnico para la representación.



Jean Fautrier: *Nu.* 1943. Contemporary Art Museum, Los Ángeles.



Alberto Burri: *Composición*. 1953. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

Igualmente en las arpilleras de Alberto Burri (1915-1995) o de Manuel Millares (1926-1972), la madera de las obras de Lucio Muñoz (1929-1998) o la sensorialidad áspera y mural de las pinturas de Antoni Tàpies (1923-2012) constituyen una de las aportaciones fundamentales de la pintura *Otra*: la conversión de la pintura en una nueva *Realidad Otra* y la traducción de la realidad en una forma *Otra* de expresión de la pintura. Desde que el Cubismo cuestionó la validez del sistema de representación perspectivo, hasta la aparición del *Arte Otro* no se había producido una revolución similar de la idea de representación. Las pinturas de Tàpies muestran imágenes análogas a muros silenciosos sorprendidos, basadas en la elementalidad de su materia y con la presencia de gestos y signos producidos como por azar. Es una pintura que, por otra parte, nos "enseña" a percibir nuevos paisajes inadvertidos de la realidad.



Wols: *El barco ebrio*. 1945. Kunsthaus, Múnich.

Esta nueva valoración de la materia aportaba una nueva apreciación de lo casual y lo fortuito. Manuel Viola (1916-1987) cuenta cómo Wols (1913-1951), paseando por las calles de París, le iba comentando su admiración por Picasso. En un momento en el que llegaron junto al escaparate de una tienda agujerado por balas, Wols le dijo: "Olvídate de Picasso y mira ese agujero. El día que entiendas realmente su significado comprenderás el nuevo sentido del arte contemporáneo". La anécdota refleja con claridad el valor que una nueva realidad iba adquiriendo para la pintura contemporánea. Y, en efecto, la pintura de Wols comporta una nueva poética de realidades olvidadas e inadvertidas en las que la materia aparece trabajada con signos y huellas casuales y rasguños del azar.

La *pintura de materia* produjo la valoración inédita de una nueva estética de los materiales. El pintor deja de representar y crea la imagen con la misma materia en la que se concentra el valor expresivo de la obra para articular una poética en torno a una realidad que nuestras coordenadas lógicas y estéticas no nos habían permitido advertir.

Con ello se producía la introducción de un componente de azar surgido de los supuestos imaginativos suscitados por el material. Esta nueva sensibilidad tuvo una proyección importante en la valoración de los objetos y de las obras de arte. El valor plástico de la materia, las texturas, las imperfecciones y la expresividad de las superficies con su deterioro casual y fortuito sugeridor del paso del tiempo, ha determinado que ciertos aspectos de las obras surgidos por la propia degradación acarreada por el paso del tiempo se hayan convertido en nuevos valores estéticos de una sensibilidad ajena a cualquier análisis científico, pero integrada en el gusto contemporáneo. Los desconchones de la policromía de una escultura románica de madera, los agujeros de la carcoma que afloran en la superficie de la talla, los arañazos y mutilaciones, lejos de ser una interpolación espuria y molesta, se han convertido en componentes estéticos inseparables e inherentes a las obras. Igualmente ciertas texturas de la escultura contemporánea o de los paramentos de la arquitectura como los muros encalados, la superficie de las tejas, la madera vieja, los pavimentos desgastados de la arquitectura popular, son una consecuencia de la influencia ejercida por este nuevo valor conferido a la materia por el Informalismo.

## El gesto y el acto de pintar

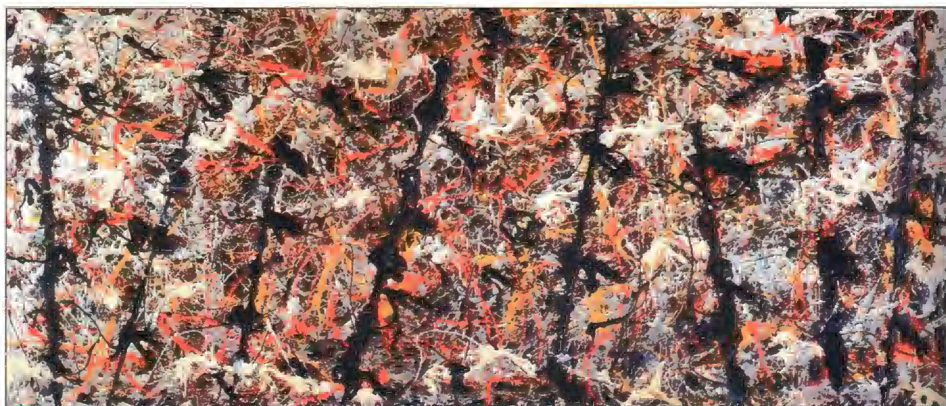
Los surrealistas, en todas sus intervenciones desde la poesía a la narrativa, el cine, la pintura o a través de sus comportamientos en los que el arte, la ética y el conocimiento se mezclaron en un vertiginoso juego de intuiciones y sugerencias, fueron víctimas de una frustración. Si a la hora de pintar sus comportamientos aparecían como una expresión espontánea y liberada de los condicionantes racionales y culturales, la ejecución distorsionaba y alteraba el valor de lo espontáneo, de lo instintivo y de la magia del juego del azar. En este sentido, fueron también algunos de los protagonistas del *Arte Otro* los que eliminaron drásticamente el tiempo que discurre entre el impulso inicial y el resultado final. La *Pintura de acción* o la *pintura gestual* unieron el resultado con el acto mismo de pintar.



Jackson Pollock pintando.

La *Pintura de acción* protagonizada por Jackson Pollock (1912-1956) constituye un claro ejemplo de la proyección directa de la idea y el resultado. Para Pollock todo se centra en el acto de pintar. Con el lienzo extendido en el suelo distribuía la pintura sin llegar a tocar el lienzo, de manera que el gesto espontáneo de verter la pintura transmitía al cuadro el pulso de un estado de ánimo y de una actitud vital. En 1941, Pollock afirmaba: "Mi pintura no es de caballete. Raramente extiendo la tela antes de pintar. Prefiero sujetarla, sin abrirla, a la pared o al suelo. Necesita la resistencia de una superficie dura. Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar en el cuadro es algo parecido a las pinturas que los indios del Oeste hacen en la arena".

La pintura realizada mediante el *dripping* o chorro de pintura vertido sobre la tela, proyectaba el trazo como una actitud espontánea. Surgía así una pintura que era como la radiografía del subconsciente del pintor, de su estado anímico y de sus inquietudes existenciales. Pollock parte de que la pintura vertida por él en el lienzo siga un proceso natural, como una cascada o un chorro de agua. Lo que surge es una imagen buscada por el pintor, pero en la que él no controla, porque no desea hacerlo, sus más mínimos detalles. Una serie de manchas pequeñas, de salpicaduras y superposiciones de un color sobre otro, aparecen como proyecciones espontáneas como el grafismo de una escritura. *Blue poles* (1953), muestra esa imagen de una tensión concentrada de la pintura en la que ésta encarna la espontaneidad de la palabra, la escritura, la acción y el dinamismo físico del pintor. El resultado es algo buscado, pero no en todos sus componentes que proporcionan ese gesto intencionado de espontaneidad incontrolada.



Jackson Pollock: *Blue Poles. 1953.*
Colección particular, Nueva York.

Aunque presenta similitudes con la *Pintura de acción*, la obra gestual de otros pintores constituye una forma distinta radicalmente de desarrollar el acto de pintar. Willem de Kooning (1904-1997) o Franz Kline (1910-1962) no trabajan realizando un proceso dinámico del pintor en relación con el lienzo. Su forma de trabajo podría decirse que se encuentra más próxima a la tradicional. Proyectan en la pintura un estado de ánimo a través de la aplicación espontánea del gesto que aplican con el pincel o la brocha sobre el lienzo. Para ello, Kline redujo el color a blanco y negro fundamentalmente acentuando el valor espontáneo del gesto como protagonista de la pintura. La obra de De Kooning siguió una expresividad, con referencias figurativas semiocultas, de una expresividad inquietante en la que la presencia del gesto se sobrepone a la pintura. Es un caso análogo al del español Antonio Saura (1930-1998) cuya pintura, con una acentuada reducción del color –blanco, negro y gris– desarrolla composiciones de una gestualidad que a veces se apoyan en referencias figurativas de honda expresividad. *Listia* (1957-1958) desarrolla esta poética de lo gestual a través de un inquietante mundo goyesco de profunda expresividad. La *pintura gestual* fue una tendencia que siguieron algunos de los artistas españoles. Uno de los más representativos es Rafael Canogar (1935) que simplifica el color para acentuar el componente expresivo utilizando solamente el blanco, el negro, el gris y algún ligero toque de rojo, como en *La Tolona* (1959), para desarrollar composiciones explosivas de angustia y rebeldía.

Todos estos pintores antes de iniciar una obra eran conscientes de a dónde querían llegar y de lo que tenían que hacer para conseguirlo. Sin embargo, sabían que muchos de los componentes del cuadro irían surgiendo durante el proceso de ejecución.



Franz Kline: *Tour Square*. 1956.
National Gallery of Art, Nueva York.



Antonio Saura: *Listia*. 1957.
IVAM, Valencia.



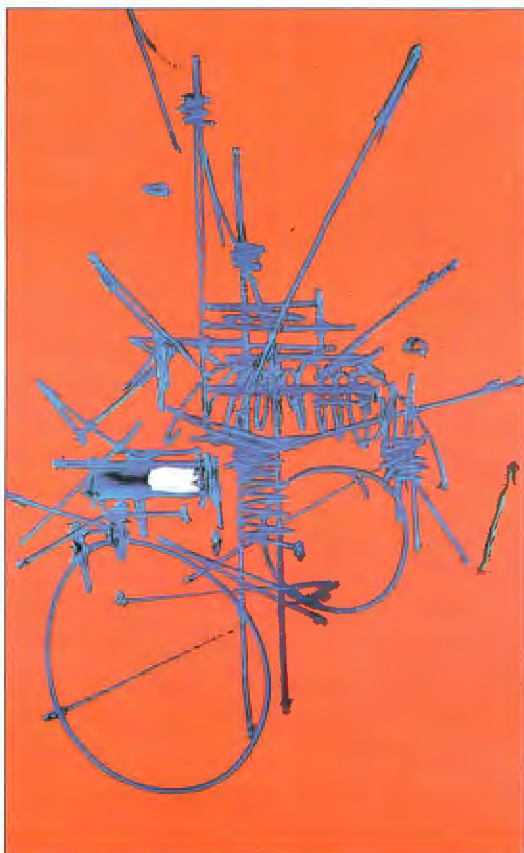
Rafael Canogar: *La Tolona*. 1959.
Colección particular, Madrid.

El azar de un chorreón, la superposición de una mancha, la salpicadura de una gota de pintura o la mezcla azarosa de la pasta de color eran componentes de una acción en la que se quería eliminar los condicionantes lógicos que imponía el proceso intermedio de ejecución. Se trataba de proyectar con la pintura un gesto, un grito, un estado de ánimo interior. En este sentido la aportación principal de la *pintura gestual* fue la de eliminar las barreras que se interponían entre la idea y el resultado en el transcurso de la ejecución.

Aunque desde planteamientos distintos, los informalistas intentaban establecer un nexo entre esta actitud y esta forma de pintar con el espíritu primitivo, el del buen salvaje libre de contaminaciones culturales. El primitivismo se identificó con la gestualidad y con la caligrafía de lo espontáneo que encontramos en obras de Georges Mathieu (1921-2012) desde los años cuarenta. Si Mathieu, en una exposición realizada en 1941 bajo el enunciado *L'Immaginaire* intentaba agrupar a aquellos "que representan la libertad más total y más absoluta frente a las teorías, contra aquellos que parecían seguir las huellas del Cubismo, del Constructivismo y del Surrealismo", no estaba haciendo otra cosa que poner en práctica algunos de los principios fundamentales de esta tendencia. Con sus caligrafías Mathieu pretendía establecer una relación directa entre el impulso y el resultado, obviando los condicionantes intermedios de la razón, la cultura artística y los modos académicos. Este automatismo plástico encajaba en la línea más clara de la automoción surrealista. En su *Bosquejo de una embriología de los signos (Esquisse d'une embryologie des signes)* de 1951, Mathieu utiliza el término *L'Informel* como sinónimo de una expresión liberada de las ataduras planteadas por los sistemas plásticos y las concepciones formales preexistentes, de cuya negación surge una forma *Otra* de entender la pintura con la pureza e ingenuidad de un primitivo.

El primitivismo como valor y mito de lo no establecido tuvo otras acepciones, como la dimensión figurativa en los *graffiti* de Jean Dubuffet (1901-1985). Son pinturas de monigotes, imágenes espontáneas aparentemente indefinidas, formadas igualmente por signos que representan testimonios efímeros de lo espontáneo. En *L'Incertaine (Corps de Dame)* (1959), Dubuffet revela los signos del azar sobre la materia y el primitivismo de la figura como otra forma de entender lo espontáneo y primitivo. Se trata de establecer el valor de la imagen desde los supuestos de lo casual, de lo involuntario y lo in-

advertido como expresión espontánea de una forma artística derivada de una nueva poética planteada en torno a la emotividad del signo. Lo cual se vinculaba tanto por el gesto, como por la acción y el *graffiti* a una acción casual del individuo. Porque el *Arte Otro* era una tendencia basada en el culto a lo individual y lo espontáneo.



Georges Mathieu: *Cast.* 1964.
Colección particular, París.

## El Expresionismo abstracto. Un arte norteamericano

Desde finales del siglo XIX y los primeros cincuenta años del siglo XX, París fue el centro y la capital de la renovación artística. Todo artista moderno que quisiese formarse o participar en la vanguardia tenía que hacer la habitual y consabida estancia en París como una especie de obligado *Grand Tour*. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de la capital francesa por las tropas alemanas alteraron por completo esta situación. Otros países como Estados Unidos, que se encontraban inmersos en el conflicto pero alejados geográficamente de él, pudieron asumir el papel de centros de refugio de la cultura frente al fascismo. De esta manera Nueva York se convirtió en un baluarte de la vanguardia, a pesar de que hasta entonces los Estados Unidos sólo habían jugado un papel secundario en el plano artístico.

Como hemos mencionado en otros capítulos, en 1913 tuvo lugar en Nueva York el Armory Show, una gran exposición con obras de arte moderno traídas en su mayoría de Europa que contrastaban con el academicismo imperante en el arte americano y que se convirtió en el referente posterior del arte norteamericano. Más tarde, desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial comenzó a germinar la idea de que Estados Unidos debía actuar como el centro de defensa del arte frente a la barbarie nazi. El gobierno norteamericano organizó una *Buy American Art Week (Semana para la Compra del Arte Norteamericano*), que tuvo sucesivas ediciones anuales y que fue creando una conciencia de la necesidad de realizar un arte propiamente americano. No debe olvidarse

que el programa económico *New Deal* había dedicado una especial atención a la situación de los artistas. El artista norteamericano tenía que asumir, ante un París ocupado, el desarrollo del nuevo arte de vanguardia. En 1941, el pintor Stuart Davis (1892-1964) afirmaba: "Soy norteamericano, nacido en Filadelfia en una familia de origen norteamericano. He estudiado arte en Norteamérica. Pinto lo que veo en Norteamérica, en otras palabras, pinto la vida norteamericana... No quiero que nadie copie a Matisse o a Picasso, aunque es totalmente lícito admitir su influencia. Mis cuadros no son como los suyos. Quiero pintar y pinto aspectos particulares de este país que me interesan. Pero utilizo, como lo han hecho otros muchos que son importantes, algunos de los métodos de la pintura francesa moderna, que considero de validez universal".

Clement Greenberg (1909-1994) y otros críticos de arte centraron su atención en la obra de Jackson Pollock como pintor representante del nuevo arte norteamericano. A partir de 1945 se apreciaba un interés creciente por la vanguardia norteamericana, apoyado por los medios de comunicación y la euforia de la victoria de la guerra. La irrupción de la vanguardia norteamericana, que pronto se conocería en París, se basaba fundamentalmente en una tendencia: el Expresionismo abstracto. Bajo este enunciado cabían múltiples orientaciones pero todas ellas bajo el signo de la abstracción. Pollock fue sin duda el artista que por su novedad y su actitud revulsiva incidió más en la idea de un arte nuevo que, desvinculado de las tradiciones artísticas, expresase el nuevo espíritu norteamericano. Y dentro del Expresionismo abstracto su *Pintura de acción*, con su agresividad y la propuesta de una nueva forma de pintar, se convirtió en una referencia del nuevo arte norteamericano.



Willem de Kooning: *Mujer.* 1949.
Colección Leavitt, Hannover.

Sin embargo, no lo fueron menos otros artistas que desarrollaron una pintura completamente distinta, como los citados Franz Kline y Willem de Kooning. Kline es un pintor gestual de honda expresividad, que parte de la combinación del blanco y el negro para construir estructuras cuyas imágenes recuerdan un desarrollo de formas propias de un mundo industrial y tecnificado, pero eliminando la construcción formal y geométrica. La mancha de color es su principal elemento. Pero es una mancha expresiva y dinámica. La poesía de la mancha de color tuvo en Mark Rothko (1903-1970) y Clyfford Still (1904-1980) los máximos representantes de esta tendencia que convierte la simplificación cromática del cuadro en páginas de un profundo lirismo. En la pintu-

ra de Clyfford Still la mancha adquiere primacía al centrar la expresividad en la misma realidad del color. Su pintura muestra imágenes de gran intensidad en las que los colores contrastan y se contraponen como formas vivientes y cortadas, mostrando un dinamismo completamente distinto al de los serenos y reposados planos de color de la pintura de Rothko a quien conoció en 1943.

La pintura de Mark Rothko constituye un caso aparte. En sus cuadros se combinan planos de color de perfiles desdibujados confusos y ambiguos. Son ejemplos de simplificación y paradigmas del concepto mismo de abstracción. El plano de color tiene sus contornos y límites desdibujados. En la obra de Rothko la pintura se humaniza al suprimir el impulso irracional de la ejecución y transmitir un equilibrio entre subjetividad y racionalidad. La ejecución de sus cuadros era, como la de Still, lenta y sosegada. Y el resultado eran imágenes dotadas de un hedonismo trascendente. Sin embargo, la pintura de Rothko no fue ajena a la transmisión de imágenes que revelan la expresión de una actitud y un sentimiento ante el mundo y ante la vida, como ponen de manifiesto sus últimos cuadros en los que el negro lo invade todo.



Clyfford Still: *Sin título.* 1964. Galería Marlborough.

## El caso español

En España la Guerra Civil marcó un corte brutal en todos los aspectos de la vida cotidiana y la actividad artística no fue una excepción. Sin embargo, en lo que se refiere al desarrollo de la vida artística del país, desde muy pronto se observan intentos de renovación que apuntaban hacia una recuperación de la modernidad y de la vanguardia artística que había tenido lugar en el escenario español con anterioridad al con-



Mark Rothko: *Rojo y azul sobre rojo.* 1959. Colección particular, Varese.

flicto bélico. De una forma reiterada se ha considerado que la renovación del arte español de los años cincuenta partió de la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, inaugurada el 12 de octubre de 1951. La Bienal suponía una ruptura oficial con la actitud que el Régimen había mantenido desde el final de la Guerra Civil en la política artística. Pero no era un corte con respecto al desarrollo artístico que había tenido lugar en los años cuarenta, pues lo que se expuso en la Bienal fue algo que existía con anterioridad a su celebración. El desarrollo de la vanguardia de los años cincuenta no se podría haber producido sin los intentos de renovación que tuvieron lugar en la década anterior.

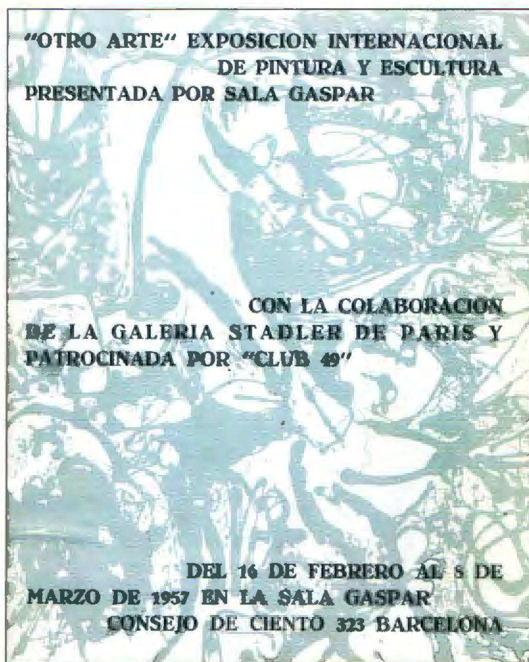
Para lo que la Bienal fue un acontecimiento decisivo fue en relación con el cambio de actitud de las instancias oficiales hacia el arte moderno. Paradójicamente esta recuperación de la vanguardia se producía en un contexto artístico hostil y contradictorio: la posguerra y el aislamiento internacional en los años que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial. Esta situación, acentuada por la implantación de un régimen político autoritario que en sus programas artísticos desarrollaba un lenguaje historicista basado en los modelos de nuestro pasado imperial, no parecía la más propicia para que se produjera algún intento de renovación artística. La derrota del Eje dejó aislado al Régimen franquista, que emprendió un programa de acciones orientadas a maquillar la realidad política. Entre ellas, el cambio de actitud oficial que se inició con la Bienal.

Esta rápida recuperación no se habría producido sin la existencia de una modernidad anterior a la Guerra Civil. Esto se produjo de una forma explícita en algún caso como en la reconstrucción de la llamada Escuela de Vallecas (1927-1936), creada por el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia (1984-1980). Después de la Guerra Civil, un grupo de artistas como Luis Castellanos (1915-1946), Álvaro Delgado (1922-2016), Francisco San José (1919-1981) y Carlos Pascual de Lara (1922-1958), se agrupó en torno a Benjamín Palencia constituyendo la Segunda Escuela de Vallecas (1939-1942). Aunque la Escuela tuvo una duración breve su valor testimonial fue inmenso. Especialmente como testimonio de que la borrasca de la Guerra Civil no se llevó consigo la posibilidad de que la idea de modernidad artística continuase después de terminado el conflicto.

En 1947 se creaba el Grupo Pórtico en Zaragoza formado por Fermín Aguayo (1926-1977), Santiago Lagunas (1912-1995), Eloy Jiménez Laguardia (1927- ), José Baqué Ximénez (1912-1998) y Alberto Pérez Piqueras. Este grupo que en 1948 había quedado reducido a Aguayo, Lagunas y Laguardia se orientó desde 1949 hacia la abstracción, siendo el primero en decantarse por esta opción en la vanguardia española. De singular importancia fue la creación del grupo *Dau al Set*, creado en Barcelona en septiembre de 1948 y formado por el poeta Joan Brossa (1919-1998), los pintores Modest Cuixart (1925-2007), Joan Ponç (1927-1984), Antoni Tàpies (1923-2012) y Joan Josep Tharrats (1918-2001), además del filósofo Arnau Puig (1926); a los que se

incorporó después el poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot (1916-1973). Con *Dau al Set* se iniciaba otro de los grandes grupos de la vanguardia que ejerció, a pesar de su breve duración, una especial y profunda incidencia en la década de los cincuenta. También en 1949 se celebró la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo de Santander, promovida por la Escuela de Altamira impulsada por el pintor Mathias Goeritz (1915-1990), y que se convirtió en una referencia decisiva para el desarrollo de una vanguardia radical. Todos estos acontecimientos ponen de manifiesto el hecho de que la renovación de los cincuenta había comenzado antes de los cincuenta.

La presencia de la abstracción y la herencia surrealista crearon un caldo de cultivo apto para el gran desarrollo de la abstracción informalista de los años cincuenta. El Informalismo fue la tendencia a través de la cual la pintura española se incorporó a la vanguardia alcanzando un reconocimiento internacional. El Informalismo surgió en España a través de la recepción, por diversos medios, de los planteamientos desarrollados por los artistas de esta tendencia fuera de España. Los viajes al extranjero, a París principalmente, y el conocimiento de algunos artistas fueron decisivos. Otro incentivo fue la celebración de algunas exposiciones, que pusieron en contacto a los artistas españoles con los planteamientos de la nueva expresividad abstracta. Es el caso de la que, bajo el título *Otro Arte* se expuso en la Sala Gaspar de Barcelona en febrero de 1957 pasando después, en abril y mayo de ese año, al Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid y que tuvo un profundo impacto en muchos jóvenes artistas abstractos españoles. La nómina de artistas que participaron en esta exposición resulta elocuente, pues figuraron entre otros Appel, Burri, Hosisasson, Jenkins, Mathieu, Riopelle, Salles, Fautrier, De Kooning, Pollock, Tobey y Wols, además de los españoles, Tàpies, Tharrats, Vilacasas, Canogar, Feito, Millares y Saura.




Catálogo de la exposición *Otro Arte* celebrada en la Sala Gaspar de Barcelona en 1957.

Sin embargo, el Informalismo español alcanzó unas características propias muy acentuadas. Se presentaba como una plataforma pictórica en la que se desarrollaba una actitud existencial ante la vida, a través de unos componentes puros de la pintura como el gesto, la materia, la mancha y la expresión libre del color para plasmar un grito desgarrado y sin li-

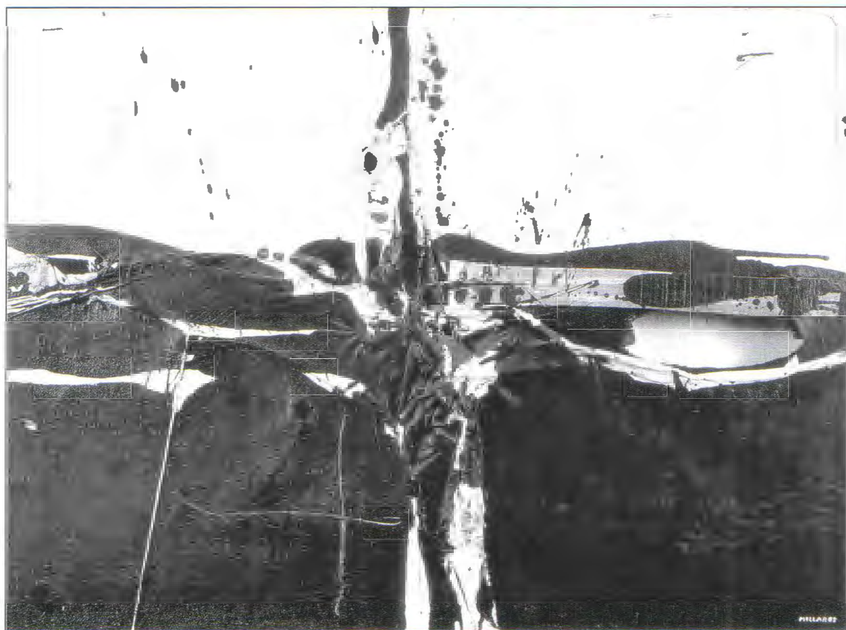
mitaciones. En este sentido el grupo *El Paso*, fundado en Madrid en 1957 y formado por Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera (1927-1995), Antonio Suárez (1923-2013) y Luis Feito (1929), fue de singular importancia. Con posterioridad también formarían parte de él Pablo Serrano (1908-1985), Juana Francés (1924-1990), Manuel Viola (1916-1987) y Martín Chirino (1925). A diferencia de *Dau al Set*, de marcada ascendencia surrealista, en el grupo *El Paso* la expresividad y el gesto fueron los componentes plásticos esenciales. En el manifiesto de 1959 los artistas de *El Paso* afirmaban: "Vamos a hacer una plástica revolucionaria –en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión–...". Para ello utilizaron un número reducido de elementos que alcanzaron la categoría de protagonistas en el Informalismo español: la materia, la expresividad y el color. En este sentido, son escasos los desarrollos, surgidos en estos años, que se planteen la abstracción como imagen lírica, como es el caso de Fernando Zóbel (1924-1984) o como exaltación expresiva del color como la pintura de José Guerrero (1914-1991). Por el contrario, se ahondó, hasta convertirse en una obsesión, en la experimentación de una expresividad en la que el color se presenta como un ejercicio de reducción. Era la expresión de un comportamiento, de una actitud vital, de alcances y significados complejos.

Para muchos pintores informalistas españoles el problema del color desarrolló una aparente contradicción: la negación del color en el ámbito de una pintura cuyo lenguaje se sustenta en la expresividad, el valor de la materia y el gesto. A través de ello se planteaba una actitud rebelde y de repulsa política. Fue lo que he denominado en una ocasión el mito obsesivo del compromiso. Compromiso, actitud de repulsa, oposición ideológica al régimen se querían identificar con la expresividad desgarrada de la forma como una negación política del presente y del asfixiante contexto social y cultural. El compromiso se articuló a través de la desgarrada expresividad del gesto y el obsesivo patetismo del color, hasta crear lo que he denominado *el color de la negación del color*.

Paradójicamente la expresividad, que se hallaba en sintonía con el Expresionismo Abstracto, y el valor del *color como negación del color* surgieron partiendo de las referencias suministradas por la tradición plástica española. El componente goyesco –explícito en algunos pintores como Viola– se entendía desde dos planteamientos distintos debido a la ambigüedad del lenguaje *otro*. Por un lado, para las instancias oficiales que desde la Bienal apoyaban y se servían de la imagen de modernidad que proporcionaba la vanguardia, era el desarrollo *en moderno* de la tradición eterna mística española, de la *veta brava* de la pintura española. Para los transgresores del orden, comprometidos en una aventura de rebeldía, suponía la identidad con un mundo disconforme como el de Goya que podía trasladarse por analogía a la realidad del momento.

La *negación del color*, que produce un color como el de las pinturas negras, convertido en pura expresión se convirtió en una referencia de afir-

mación ideológica. En el catálogo de la exposición de los artistas del grupo *El Paso* –Canogar, Feito, Millares, Saura y Chirino– celebrada en febrero de 1958 en el Colegio Mayor San Pablo de Madrid con el título *Cuatro pintores y un escultor*, el crítico de arte Manuel Conde publicaba un texto manifiesto en el que expresaba las aspiraciones del grupo insistiendo en el valor de la tradición actualizada: "El Paso tratará de realizar una campaña de divulgación y fomento de un arte ajustado históricamente a las necesidades de nuestra época y al esclarecimiento de una verdad plástica, contribuyendo a encauzar características particularmente españolas en una obra de alcance internacional. Insistiremos en que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de su época, realizando una toma de contacto apasionado con las más renovadoras y progresistas corrientes, a fin de entregar a ellas un aporte auténticamente hispano". Así como los pintores y críticos de Estados Unidos estuvieron preocupados por hacer un arte de vanguardia que fuera auténticamente norteamericano, los informalistas españoles procuraron realizar un arte de vanguardia estableciendo una relación con las raíces autóctonas de la pintura española contempladas con una nueva mirada.



Manuel Millares: *Cuadro 190B*. 1962.
Colección particular, Madrid.

## Bibliografía

AA.VV.: *À rebours. La rebelión informalista (1939-1968).* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

ASHTON, Dore: *La escuela de Nueva York.* Madrid, Cátedra, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985.* Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985, 2Vols.

CRAVEN, David: *Abstract expressionism as cultural critique: dissent during the McCarthy period.* Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1999.

JACHEC, Nancy: *The philosophy and politics of abstract expressionism, 1940-1960.* Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2000.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia", en AA.VV.: *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid.* Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, págs. 42-91.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "El color de la negación del color" en AA.VV.: *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria.* Madrid, Argentaria, 1993, págs. 20-29.

SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana: historia del Expresionismo abstracto.* Madrid, Alianza, 1996.

Capítulo 9

# EL *POP ART*, LA *NUEVA FIGURACIÓN* Y LOS REALISMOS

*Víctor Nieto Alcaide y*
*Mª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*

La década de los años sesenta fue un periodo crucial en el desarrollo y evolución del arte contemporáneo. En los primeros años de la década, el Informalismo entra en crisis hasta el punto de casi desaparecer y solamente algunas de las grandes figuras se mantuvieron fieles a sus principios. Esta mutación tuvo un alcance mucho mayor que otros cambios que se habían producido a lo largo de la historia del arte contemporáneo. A principios de los años sesenta un crítico de arte, ante la impresionante proliferación de pintores informalistas pudo decir que, tras la ruptura inicial, el Informalismo puso al alcance de todos los subconscientes la posibilidad de ser pintor. El Informalismo que en sus orígenes fue una tendencia crítica y rebelde se había convertido en un movimiento academicista. Lo que en un momento fue una actitud y un lenguaje de ruptura pronto se convirtió en un academicismo reiterativo. Como se ha dicho ninguna tendencia de nuestro siglo tuvo tal número de cultivadores ni tampoco una proyección tan universal. Su agotamiento no surgió de haber desarrollado hasta sus últimas consecuencias las indagaciones iniciales, sino por la saturación creada por sus infinitos cultivadores.

Debido al carácter abstracto del Informalismo, se supuso que esta crisis era debida al agotamiento de la abstracción cuando en realidad procedía del uso reiterativo de un mismo lenguaje. Con ello se derrumbaba la categoría de la hegemonía ejercida en diversos periodos por diferentes tendencias de vanguardia como había sido el caso del Cubismo o el Surrealismo. Aunque esto no supuso nunca una unidad de estilo, pues con ella coexistieron otras tendencias, el peso arrollador de una corriente como el Informalismo no volvería a darse nunca. Es decir, no fue la crisis de una tendencia sino especialmente de unos usos que eran consustanciales con el proceso de la vanguardia. La crisis del Informalismo dio lugar a una diáspora de sus participantes, muchos pintores informalistas pasaron a experimentar en otras corrientes, mientras unos pocos siguieron aferrados a sus principios y una inmensa mayoría desaparecieron del panorama como si hubieran sido borrados del mapa.

Como consecuencia de esta catarsis fueron diversas tendencias las que surgieron como respuesta a esta crisis. Se produjo entonces un panorama dispar de propuestas que solo tenían en común la idea de superar la crisis de lo informal. Al haber sido el Informalismo una tendencia abstracta muchos artistas entendieron que el problema y la causa de la crisis era un agotamiento de la abstracción y optaron por una *Nueva Figuración*. En relación con ella, pintores que la venían practicando fueron objeto de una nueva valoración.

Pero también el problema se entendió de una manera distinta. Para muchos la cuestión no era una crisis de la abstracción sino de la expresión. Muchos artistas optaron por una abstracción geométrica de carácter neoconstructivista como la opción más avanzada de la vanguardia. Frente a estos dos planteamientos –la irrupción de una *Nueva Figuración* y una abstracción neoconstructiva– a los que deben sumarse las opciones del Pop Art, otros pintores entendieron que el problema se había producido por la desaparición de todo tipo de contenidos y no por un problema de forma. Según este planteamiento lo que llevó al agotamiento del Informalismo no fue la expresión ni la abstracción, sino su falta de contenidos y su esteticismo. A esta idea se debe la aparición de nuevos realismos, fácilmente asequibles y comprensibles y con un acentuado carácter crítico.

La crisis del Informalismo tuvo otras consecuencias de gran importancia cuyos síntomas se venían dejando sentir con anterioridad. Me refiero al traslado del centro artístico de la vanguardia de París a Nueva York. Aunque París continuará siendo un centro artístico productor y receptor importante, el núcleo principal de la vanguardia se había desplazado. La construcción del Centro Georges Pompidou, inaugurado en 1977, fue un intento tardío para recuperar el protagonismo perdido.

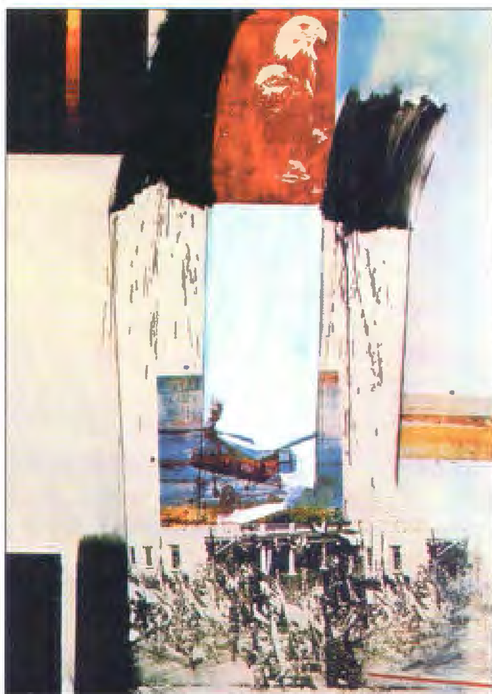
Todas las circunstancias mencionadas hacen que la década de los sesenta constituya un periodo crucial para el desarrollo del arte contemporáneo. Aunque el concepto y el mito de la vanguardia permanecieron todavía vigentes, durante esos años se pusieron de manifiesto los indicios de una superación de los principios de la vanguardia y del movimiento moderno apuntando a lo que se ha convenido en llamar Posmodernidad, que irrumpirá en los últimos años de la década siguiente pero que tiene su punto de arranque en los años sesenta. Este fenómeno no será un cambio de carácter formal, estético o plástico, sino una transformación radical en los usos y comportamientos de la modernidad y en las formas de actuación de los artistas y grupos.

## El *Pop Art* y la crisis del Informalismo

En 1962 Robert Rauschenberg (1925-2008) recibía el Gran Premio de la Bienal de Venecia con una obra pop en la que eran evidentes su impulso

renovador y la recuperación de elementos neodadaístas referidos al empleo de objetos. En sus ediciones anteriores la Bienal había venido premiando y consagrando de forma sistemática a las grandes figuras del Informalismo. Lo que el premio de Rauschenberg vino a significar no fue solamente una nueva opción o el desplazamiento de una corriente por otra. Fue la constatación de algo que afectaba a las definiciones y a la idea misma de abstracción y figuración.

La obra de Rauschenberg, impregnada de elementos figurativos y con una clara recuperación de componentes dadaístas, ponía de manifiesto las razones por las que el Informalismo se había convertido en una tendencia anodina que había desertado de los principios de agresividad y rebeldía con los que había irrumpido dos décadas antes, perdiendo su capacidad de fricción y su capacidad de ruptura. Este cambio suponía la confirmación de algo que se hallaba en la mente de artistas, críticos, galeristas, coleccionistas y directores de museos. El Informalismo había llegado a un punto de agotamiento que hacían de su vigencia algo insostenible. Era un problema de galerías pero también del academicismo surgido por la inflación de artistas y la abusiva repetición de unas mismas soluciones.



Robert Rauschenberg: *Aquilone*. 1963. Colección privada, París.

Con el paso del tiempo la acumulación de experiencias, el engrosamiento hasta el infinito de la nómina de pintores, hizo que lo que comenzó como una actitud de ruptura se convirtiera en la expresión de un academicismo. La espontaneidad se transformó en mera apariencia y simple rutina. A principios de los sesenta existía una auténtica inflación de pintores informalistas que convirtió sus propuestas en un lenguaje reiterativo que aceleró la muerte de sus posibilidades. Hasta el punto de que la mayoría de sus convencidos seguidores no sólo abandonó esta corriente, sino el ejercicio mismo de la pintura. En su *Pincelada amarilla y verde* (1966), Roy Lichtenstein ironizaba con cierto sarcasmo acerca de la pintura informalista, representando un gesto con los procedimientos gráficos de un cómic. Con ello ponía de manifiesto cómo la espontaneidad del gesto y la proyección inmediata de lo instintivo era ya un recurso académico que carecía de todo impulso natural.



Roy Lichtenstein: *Pincelada amarilla y verde.* 1966.
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

Muchos de los artistas que habían participado en el desarrollo de la corriente fueron conscientes de esta situación con anterioridad a que se pusiera de manifiesto la crisis. Un pintor como Antonio Saura, involucrado en la poética de la expresividad del grupo *El Paso* y en cuya obra se produce una síntesis entre abstracción y figuración, constataba en 1961, como: "La pintura más reciente, con su avalancha de repeticiones seriales y acumulaciones de materia, me recuerda el fenómeno del *Rinoceronte* de *Ionesco*. Muy pronto vamos a estar invadidos por cuernos prominentes y caparazones telúricos o por vacíos absolutamente vacíos. Está al orden del día el empleo sistemático de "nuevos materiales" (a veces tan antiguos como la vida misma), ocultándose el auténtico acto de pintar como expresión directa de la vida. Desgraciadamente el arte más reciente se ha dirigido hacia un abuso de la materia azarosa, y tal actitud ha abocado lamentablemente en una fórmula y en un manierismo"[1].

El Informalismo fue, en todas sus acepciones, una tendencia centrada exclusivamente en la pintura, la materia, el gesto, el trazo o el *dripping*. Además excluía toda referencia figurativa y era, como se ha dicho, un arte hermético basado exclusivamente en la expresión de la subjetividad del pintor. En cambio el *Pop Art* aparecía como todo lo contrario. Los artistas tomaban formas y recursos propios de la fotografía y de los medios de comunicación de masas como los periódicos y revistas, los anuncios, el cine, la televisión y el cómic. Todos estos medios fueron utilizados como un nuevo lenguaje plástico de carácter figurativo en el que se huye de la pura subjetividad. Se había renunciado a mostrar la intimidad más profunda del ser, a salir de él para mostrar lo que le rodeaba. A este respecto, en 1964 Claes Oldenburg afirmaba: "Pienso que la impersonalidad es una reacción contra la pintura de la última la última generación, habitualmente considerada como una generación profundamente subjetiva".

---

[1] SAURA, Antonio: "Carta abierta" publicada en *Acento,* núms. 12 y 13, 1961, pág. 76.

La rápida aceptación del *Pop Art* se debió a la novedad de un lenguaje cargado de contenidos y que poseía sobre todo algo que no interesó para nada a los informalistas: su carácter comunicativo a través de las formas de unos lenguajes asimilados. La utilización de imágenes con elementos prestados de los medios de comunicación de masas como aparecen en las obras de Andy Warhol (1928-1987), Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann (1931-2004) o Roy Lichtenstein (1923-1997) o los objetos de consumo de Claes Oldenburg (1929). Lo cual suponía, por otra parte, la indagación de un aspecto olvidado de la realidad que ponía de manifiesto la constante búsqueda de los artistas contemporáneos para descubrir los innumerables valores del objeto.

En este sentido, uno de los problemas que trazan un hilo conductor entre el Dadaísmo, el Surrealismo y el *Pop Art* ha sido la obsesión por desentrañar nuevos valores del objeto, por hallar nuevos valores derivados de la manipulación de la realidad y del objeto como habían planteado los dadaístas o Marcel Duchamp en sus *ready made*, y que ahora iniciaba su andadura como un sistema plástico. Era una nueva búsqueda en torno al objeto desarrollada siguiendo dos caminos diferentes. Como recuperación física del objeto, como *Painted Bronze (Ballantine Ale)* (1960) de Jasper Johns y como representación del mismo, como los *Gran bote de Sopa Campbell* (1962) de Andy Warhol.



Jasper Johns: *Painted Bronze (Ballantine Ale).* 1960. Kunstmuseum Basel, Basilea.



Andy Warhol: *Gran bote de Sopa Campbell.* 1962. The Menil Collection, Houston.

A este respecto Claes Oldenburg fue, entre todos los artistas del *Pop Art*, el que llevó a sus últimas consecuencias el empleo y manipulación de objetos. Unos objetos vulgares, ordinarios, de desecho en muchas ocasiones, con los que el artista logró realizar un arte de inspiración plenamente urbana. El propio artista, sueco de nacimiento pero que desde niño vivió en Estados Unidos, afirmaba a este respecto: "Las calles en especial me fascinaron. Parecían tener una existencia propia en la que yo descubría todo un mundo de objetos hasta entonces desconocidos. Paquetes comunes se transformaban en esculturas ante mis ojos y veía la basura

de la calle como elaboradas composiciones accidentales". Su *Hornillo de cocina* (1962) es una obra realizada con objetos reales, que se pueden hallar en un hogar, encontrar en un basurero o arrojados en un contenedor. *Giant Blue Pants* (1962), es un ejemplo de este proceso de cotidianidad vulgar traducido a objeto artístico. Con ellos el artista ha construido una imagen cotidiana de una realidad inadvertida. Pero en otros casos como *Floorburger (Giant Hamburger*) (1962), de cerca de dos metros y medio de alto, Oldenburg utiliza la representación de un objeto vulgar exagerando sus dimensiones como forma de sobresaltar el sentido perceptivo rutinario del espectador.



Claes Oldenburg:
*Hornillo de cocina*. 1962.
Colección particular, Nueva York.



Claes Oldenburg:
*Giant Blue Pants*. 1962.
Colección W. Harris, Chicago.

El *Pop Art* es un movimiento que tiene su origen y desarrollo en Inglaterra y Estados Unidos. Rauschenberg en *Coca Cola Plan* (1958) y Jasper Johns, en *Ale Cans* (1964), creaban sus obras incorporando objetos populares como botellas de Coca Cola o latas de *Ballantine Ale*. Estas obras pronto tendrían una extraordinaria influencia en Nueva York. Era la incorporación de un mundo de objetos que el consumo había ido introduciendo en nuestro entorno, que solamente habían sido vistos como objetos de uso cotidiano y que ahora se transformaban en imágenes con un sentido plástico. La presencia de estos objetos sacudía al espectador de su rutina y de su letargo al ponerle delante de sí algo que aparecía con un sentido y un significado distinto del que se le atribuía.




Robert Rauschenberg: *Coca Cola Plan*. 1958.
Colección particular, Milán.

El *Pop Art* utilizó objetos e imágenes con los que el espectador estaba familiarizado. No eran objetos rebuscados ni sofisticados, sino aquellos que el consumo había fabricado repitiéndolos hasta la saciedad y su vulgarización. Era la más clara reacción contra las formas, refinadas pero acentuadamente personales, del expresionismo abstracto. A esto aludía Roy Lichtenstein cuando al referirse al expresionismo abstracto afirmaba: "...el arte se ha vuelto extremadamente romántico e irreal, se nutre de sí mismo, es utópico, y, al mirar al interior, tiene cada vez menos que ver con el mundo". Para los artistas pop había que salir del ensimismamiento interior, de ahondar en el yo y mirar alrededor. El *Pop Art* dirigió una nueva mirada al exterior, a un entorno urbano transformado por la mecanización, el consumo y el desarrollo.

Lichtenstein había tenido una etapa vinculada al expresionismo abstracto hasta 1960, cuando comienza a introducir imágenes tomadas de cómics. Un día decidió pintar una envoltura de goma de mascar a gran tamaño y el resultado le pareció sumamente satisfactorio. Fue así como comenzó a utilizar imágenes publicitarias que le convertirían en uno de los artistas más representativos del *Pop Art*. Algunas de sus obras iniciales parten de la manipulación y el empleo de formas publicitarias que luego abandonará por la inspiración en imágenes de acción de los cómics, como *As I Opened Fire* (1964), o de historietas de amor como *La obra maestra* (1962). Lichtenstein eleva a la categoría de arte formas e imágenes que habían tenido un simple valor de consumo cotidiano.




Roy Lichtenstein: *As I Opened Fire. 1964.*
Stedelijik Museum, Ámsterdam.




Roy Lichtenstein: *La obra maestra. 1962.*
Colección particular, Beverly Hills.

En este sentido, la valoración que ha experimentado el cómic en las últimas décadas ha sido consecuencia de esta reconversión desde la condición de lenguaje menor y popular a gran arte.

El origen de la actividad de Andy Warhol es distinta, ya que comenzó una importante carrera como diseñador publicitario. En 1960, en los años en que Lichtenstein realizaba cuadros inspirándose en cómics, Warhol de forma independiente tomó la misma orientación. Personajes famosos como Elvis Presley o Marilyn Monroe u objetos de consumo como la Coca Cola o los botes de sopa Campbell se convertirán en temas de sus cuadros. A través de esto el *Pop Art* transmitía imágenes surgidas en el escenario de un paisaje urbano. Pero al mismo tiempo los artistas contribuían a crear un arte que tendría una profunda influencia en el diseño, la moda, los anuncios, las artes gráficas y la publicidad.

Los objetos de consumo y las obras del *Pop Art* se vieron inmersos en un mismo proceso evolutivo. El *Pop Art* no fue solamente una tendencia que valoraba, recopilaba y copiaba imágenes de otros medios, sino que creó un lenguaje propio que tuvo una profunda repercusión, que ha llegado a nuestros días impregnando la cultura visual contemporánea.

El mundo de los objetos de nuestro entorno que constituye la temática del *Pop Art* es inagotable. Los mismos artistas fueron conscientes de la imposibilidad de experimentar con todo el mundo de objetos que constituyen nuestro entorno moderno. El inglés Richard Hamilton (1922-2011), que había formado parte del Grupo Independiente G.I. surgido en 1952 del Instituto de Arte Contem-

poráneo de Londres, en su collage *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas?* (*Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*) (1956-1992) plasma toda una iconografía, a la manera de un muestrario, de los objetos utilizados y revalorizados por el *Pop Art*. Es una imagen en la que se aglutinan los objetos que nos rodean o que han pasado por nuestra vida, como un bodegón de nuestros entornos, en una llamada de atención irónica hacia nuestra percepción limitada y atrofiada.



Andy Warhol: *Marilyn Monroe*. 1962. Colección particular, Nueva York.




Richard Hamilton: *¿Qué es lo que hace que las casas de hoy sean tan diferentes, tan atractivas? (Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?)*. 1956-1992. Colección particular, California.

## La *Nueva Figuración*

El *Pop Art* irrumpió como una corriente renovadora en el anquilosado panorama dominado por el Informalismo. En este sentido a principios de los sesenta se convirtió en una referencia y en una denuncia del anquilosamiento de la vanguardia establecida. Sin embargo, el *Pop Art* no llegó a ser una tendencia exclusiva ni hegemónica capaz de desplazar cualquier otro intento de renovación. Aunque tuvo proyección en otros ámbitos, el *Pop Art* fue un fenómeno esencialmente inglés y, sobre todo, norteamericano. Aunque existió una influencia del *Pop Art* en otros países, ésta fue limitada. En cambio, de forma tangencial, su proyección se dejó sentir en un amplio panorama de realizaciones que van desde el mundo de la imagen a la moda y los objetos cotidianos.

Según se ha dicho, como respuesta a la crisis del Informalismo surgieron otras corrientes alternativas que ponían de manifiesto la idea de que la situación se debía a un problema de agotamiento de la abstracción y, por lo tanto, su crisis hacía inminente una nueva indagación en la figuración. Puede decirse que la *figuración*, que nunca había sido una corriente en el arte del siglo XX, se convirtió para muchos artistas en una tendencia a seguir. Era un planteamiento ambiguo pero que dio lugar a diferentes pronunciamientos y a que artistas, que durante la vigencia del Informalismo habían experimentado en el campo figurativo, adquiriesen una nueva valoración y reconocimiento y que ejerciesen una profunda influencia en el panorama artístico de su tiempo como es el caso de Francis Bacon (1909-1992).

Además, según se ha visto, no debe olvidarse que muchos artistas que participaron en la aventura informalista como De Kooning, Appel, Dubuffet o Saura, habían desarrollado una pintura gestual o de materia en la que existían referencias figurativas. Consideradas como variantes del Informalismo, apuntaban sin embargo hacia lo que, cuando se produce la crisis informalista, se denominaría con un nombre ambiguo *Nueva Figuración*.

El impacto producido por el *Pop Art* afectó sobre todo a la valoración de lo figurativo y al consiguiente desplazamiento de lo abstracto. Abrió la puerta para que nuevas tendencias figurativas irrumpieran con vigencia inédita. En realidad, esto venía a confirmar la presencia de un fenómeno que se había producido con anterioridad. Antes de la irrupción del Pop se había creado en Madrid el *Grupo Hondo* (1961-1964), que hizo su presentación en la Sala Neblí en 1961 y que estaba formado por Juan Genovés (1930), José Jardiel (1928- ), Fernando Mignoni (1929-2011), José Vento (1940-2013) y Carlos Sansegundo (1930-2010). Los vínculos con el Informalismo eran evidentes, pero también se introdujeron referencias figurativas que reafirmaban el valor concedido a la representación como soporte de la pintura. El grupo estaba apoyado por Manuel Conde (1923-1990), uno de los críticos que impulsó la abstracción informalista como teórico e impulsor de *El Paso* quien, en el catálogo de la primera exposición del grupo, señalaba: "Estos pintores desde hace

tiempo están empeñados en la tarea de soslayar en su obra, tanto el concepto caduco de "Figuración", nueva o vieja, como el de "Abstracción" dinámica o estática".

A principios de los sesenta se produjo un clima ambiguo de indefinición sin que ninguna tendencia lograra la hegemonía de la vanguardia. Se inicia entonces en España un panorama dispar de tendencias que se convertirá en algo habitual en el panorama artístico posterior. En este ambiente se produjo un importante desarrollo de la neofiguración, con artistas como Julio Martín Caro (1933-1968), Ángel Medina (1924-2009) y Fernando Somoza (1927) bajo el auspicio del crítico Venancio Sánchez Marín (1921-1995) y de una figuración planteada desde diversos enfoques como la realizada por Luis Fernando Aguirre (1935), Luis Delacámara (1942), Luis Gordillo (1934), Alfredo Alcaín (1936) o Juan Barjola (1919-2004).



Juan Barjola: *Composición.* 1960.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

A lo largo de la historia del arte del siglo xx es frecuente encontrar artistas figurativos que pasaron a la abstracción, o pintores como Paul Klee que se mantuvieron experimentando siempre entre ambas orillas. Lo que se produjo a raíz del agotamiento del Informalismo fue lo contrario: el paso de la abstracción a la figuración. Desde un punto de vista conceptual, este paso era la continuación de una polémica que desde la aparición de la abstracción habían mantenido los artistas figurativos contra los abstractos. La desaparición del Informalismo, sin embargo, no supuso que los artistas figurativos pasaran a ocupar el lugar hegemónico de esta tendencia, pues no existía ninguna corriente figurativa capaz de ocupar este lugar. En gran medida,

el fenómeno de la *Nueva Figuración* fue el de una conversión: abjurar del Informalismo y pasar a practicar la figuración. A eso se deberá que muchos artistas que dieron este paso introdujeran referencias figurativas en un contexto pictórico informalista. Fue una experiencia de escape, sin solidez, y que tardó poco en extinguirse.

La vuelta a la figuración tiene su principal manifestación en la denominada *Escuela de Londres*, un grupo de artistas integrado por Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach (1935), Ronald Kitaj, Michael Andrews (1928-1995) y Leon Kossoff (1926). Muchos de ellos se formaron en la Slade School of Fine Arts, una prestigiosa escuela dependiente del University College de Londres, llegando incluso alguno a ser profesor en ella como Lucian Freud. Pero si hay algo que va a caracterizar a esta Escuela de Londres es su interés por la figura humana en un momento en que la abstracción parecía estar de moda, si bien todos rechazaban la tradición naturalista académica. También se sirvieron casi exclusivamente de los temas típicos de la pintura británica: el retrato y el paisaje, que abordaron desde una óptica nueva.

La denominación *Escuela de Londres* fue acuñada por el norteamericano Ronald Brooks Kitaj (1932-2007) en 1976 para definir a unos artistas de diferentes tendencias y asentados en Londres, un grupo de vida bohemia que vivía y se relacionaba en el Soho londinense al que Kitaj fue curiosamente el último en llegar. Una fotografía del fotógrafo y grabador John Deakin realizada en 1962 en el restaurante Wheeler, ubicado en el barrio del Soho de Londres, muestra a unos jóvenes Freud, Bacon, Auerbach y Andrews sentados en torno a una mesa, como amigos y colegas de la Slade. El mismo Kitaj les denominó los "discrepantes solitarios".

Toda esta figuración británica de posguerra no puede explicarse sin abordar la figura de Francis Bacon (1909-1992) al que se puede considerar el padre de la *Escuela de Londres*. Nacido en Dublín aunque residente en Londres desde 1925 tuvo un primer momento próximo al Surrealismo en el que participó en la muestra *10 jóvenes pintores británicos* celebrada en Londres en 1937. En su *Estudio para una crucifixión* (1933) y en otras obras de esa época muestra su dependencia de la obra de Picasso de los años veinte y su vinculación con el Surrealismo. En 1945, una vez terminada la guerra expone junto a Henry Moore y Graham Sutherland sus *Tres estudios para figuras al pie de una crucifixión* (c. 1944) donde ya aparece perfectamente definida su manera de componer: el formato de tríptico, la creación de un espacio propio indiferenciado, la deformación expresiva de las figuras que llega incluso su mutilación y sobre todo la intencionada representación del hombre anónimo aislado, reflejo de la soledad y la angustia.

El estudio de Bacon se convirtió en un espacio donde se amontonaban periódicos, fotografías, todo tipo de objetos y reproducciones de obras

como la *Crucifixión* (1512-1516) de Grünewald o *El buey desollado* (1655) de Rembrandt, sin olvidar *El baño turco* (1862) de Ingres. De hecho se servía de fotografías de publicaciones periódicas que daban cuenta de sucesos trágicos de la vida cotidiana que alimentaban la vida secreta de sus criaturas. Su estudio fue donado por su último compañero a la Galería Municipal de Arte Moderno de Dublín.



Francis Bacon: *Estudio del retrato de Velázquez del papa Inocencio X.* 1953. Des Moines Art Center, Des Moines (EE.UU.).

Desde 1949 Bacon comienza a realizar experiencias con el *Retrato de Inocencio X* (1650) de Velázquez, del que hizo más de 40 versiones de las que siempre estuvo ausente la intención de plagiar. Todos los modelos son deformados, adulterados, vaciados de contenidos a la búsqueda de un proyecto plástico que exprese la angustia de la vida moderna. También sintió interés por la obra de artistas antiguos en cierto modo malditos, como Van Gogh, al que dedicó una serie. Sentía también interés por los poetas con un aura negra como Rimbaud. Como pintor y en términos generales, Bacon fue un pintor a la antigua y muy clásico en la factura. Su pincelada es ligera y va difuminando las imágenes hasta casi disolverlas, pero en todas sus obras aparece el detalle cruento, el reflejo de la violencia y de la desesperación.

La figuración de Bacon desarrolla un relato en secuencias de una angustia desgarrada que envuelve al individuo en la sociedad contemporánea. Encerrados entre paredes, sus personajes se mueven aprisionados por un ambiente de incertidumbre ante un medio agresivo que lo conmueve, angustia y deforma. Es un testimonio agónico de la soledad captado con una expresividad renovada que transforma el espacio en una dimensión agobiante. Su *Estudio de autorretrato* de 1964 es un testimonio de esa inquietud intransferible que agita al autor del conjunto de imágenes sobre la angustia más desoladoras del siglo XX. Desde *El grito* de Munch no se había expresado como en la pintura de Bacon la sensación de soledad y angustia que asola al individuo y lo transforma hasta someterlo a un proceso de metamorfosis kafkiano.



Francis Bacon: *Mujer tumbada.* 1961. National Gallery, Londres.



Francis Bacon: *Estudio de autorretrato.* 1964. Richard Nagy Fin Art, Londres.

Pese al desarrollo de estos contenidos, la pintura de Bacon no tiene una dimensión literaria. Bacon supo traducirlos a un nuevo lenguaje figurativo que revolucionaba las formas preexistentes de la representación. El inquieto y palpitante desequilibrio tridimensional de los escenarios forma imágenes de una inquietante plasticidad. La disposición de las figuras, el tratamiento de los rostros en el movimiento de una angustiada metamorfosis, son plasmados con una aplicación de una pintura dinámica, ágil y expresiva al igual que el dibujo que subraya la idea de permanencia de la figura antes de su transformación. Bacon parte de fotografías o toma como punto de partida obras de arte del pasado como el retrato de *Inocencio X* de Velázquez. Pero todos los modelos se deforman y se transforman en otros seres que al entrar en su pintura pasan a vivir en el mundo de la inquietud y de la angustia.

Si algo caracteriza a esta escuela de Londres fue dar voz a una sociedad salida de la guerra, una sociedad europea en reconstrucción en la que pesaban el recuerdo del Holocausto y el peligro nuclear, las bombas de Hiroshima y Nagasaki, proyectaron sobre esos jóvenes artistas la aspiración de realizar un arte que trasmitiera la angustia y la soledad del hombre. Han sido habituales las referencias al paralelismo existente entre Bacon y Jean Paul Sartre, el concepto de *la náusea* que tan bien parece escenificar esas bocas distorsionadas de Bacon como la angustia de Edvard Munch en *El grito*. Se conoce que Bacon reunió tratados sobre patologías faciales para dar imagen a sus criaturas.

El otro gran representante del grupo de Londres es Lucian Freud (1922-2011), nieto de Sigmund Freud que vive en Inglaterra desde 1939 y estaba nacionalizado inglés. Maestro de pintores, configuró un estilo que desde el Surrealismo de la primera época

le lleva a una resolución plástica en la que el empaste sustituye a las pinturas de superficies pulidas que tanto le gustaron en sus comienzos. En los años 60 sustituyó el pincel fino para utilizar uno más grueso y basto que le facilitara el empaste. Su taller es un taller a la antigua, un espacio íntimo en el que se encerraba con el modelo en numerosas y tediosas sesiones. Realizó numerosos retratos ambientados en un espacio opresivo y sórdido, casi doméstico. El modelo, sobre todo en los desnudos, es un puro objeto que se representa de manera desapasionada sobre un viejo sofá chester. Incluso utilizó al modelo australiano Leigh Bowery para, en casi un ejercicio de *performance*, representarle como la musa de Courbet en *El taller del pintor* (1854-1855). También trató de emular *El origen del mundo* de Courbet mostrando los genitales del modelo. A él, como a Bacon, que fue su amigo durante muchos años, le fascinaba el arte antiguo, las obras de Courbet, Watteau, Rembrandt o Rubens que en ocasiones trató de emular.



Lucian Freud: *Retrato nocturno*. 1978. Colección privada.

Inventor del término *Escuela de Londres*, R. B. Kitaj había nacido en Cleveland (Ohio), viajó como marino mercante y llegó a Viena para más tarde estudiar en el Royal College of Art de Londres donde conoce a los más significativos artistas del Pop británico como David Hockney (1937), Peter Phillips (1939) y Allen Jones (1937). Pero después de experiencias con la reproducción mecánica y de lo que consideraba insustancial y aburrido en el movimiento pop, se relacionó con Bacon y los demás miembros del grupo a través de la Galería Marlborough. Este judío estadounidense, se aclimató al ambiente artístico inglés aunque nunca dejó de viajar, estuvo en España donde compró una casa en San Feliú de Guixols y se interesó por los efectos de la guerra civil, conoció la ciudad de Guernica en 1975 y los efectos del bombardeo. Sus primeras obras deben mucho al *collage* surrealista y sus contactos con el pop proceden más de su interés por las nuevas técnicas seriadas de representación, pero siempre hay un notable sentido alegórico y de crítica a la deshumanización y esterilidad del arte contemporáneo. Sus retratos de grandes formatos alargados recogen la imagen de sus amigos escritores. En fecha ya avanzada se interesa por los temas judíos y se suceden los viajes a Israel adoptando algunos temas del teatro yiddish. Alguna de sus obras como *The wedding* (1989-1993) es transformada y variada a lo largo de cuatro años, siempre atendiendo a los comentarios de sus amigos Hockney, Freud o Kossoff. Como otros miembros del grupo retrató a alguno de sus representantes y compartió experiencias.

Esta *Escuela de Londres*, constituida por artistas con estilos y maneras diversas, encarnó la figura del artista fuera del sistema que rechaza la utilización de la imagen mecanizada para centrarse en la elaboración manual de las obras y en la experimentación personal. Su postura fue también una crítica a la sociedad salida de la guerra fría y a la deshumanización del arte. Es también una muestra del eclecticismo imperante desde la crisis de las vanguardias. Richard Hamilton definió en 1957 al nuevo arte como "popular, pasajero, prescindible, producido en serie, joven, gracioso, artificioso y un gran negocio". Los artistas de la *Escuela de Londres* fueron por el contrario respetuosos con la tradición, intemporales, individualistas, rudos y casi sórdidos en la representación, sin dejar de ser británicos, pero sus obras, en muchos casos, también han sido un gran negocio.

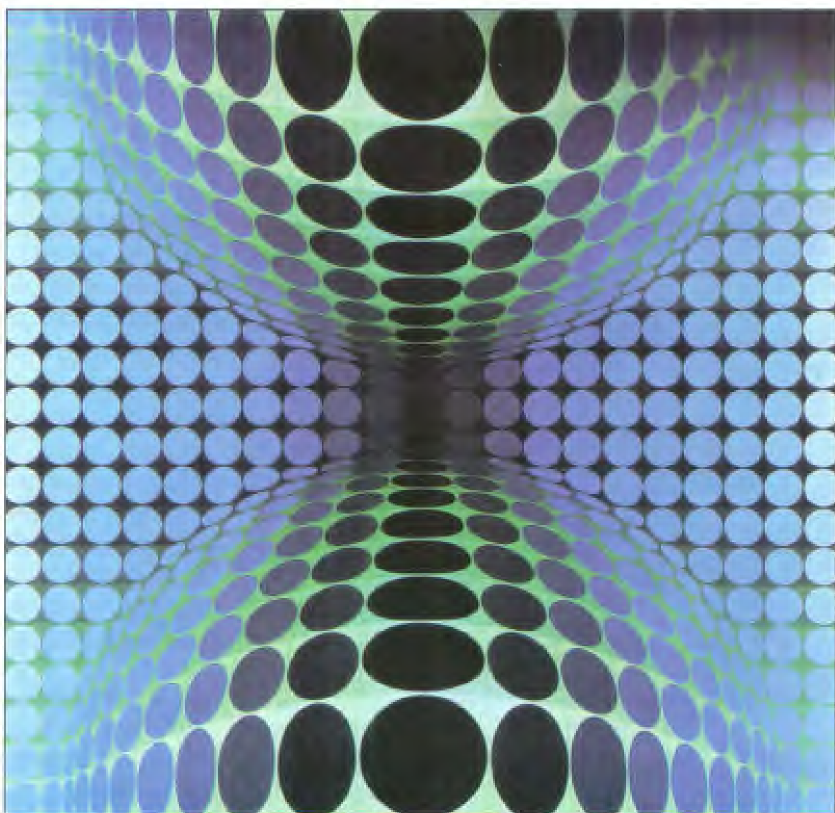
## Tendencias neoconstructivistas

La crisis del Informalismo produjo otras controversias distintas a la de la vigencia de la abstracción o la figuración. En realidad, esta polémica fue un problema que estuvo siempre presente desde la aparición de la abstracción. Lo que también se planteó con la crisis del Informalismo fue la necesidad de crear una opción dentro de la abstracción. El agotamiento del Informalismo no suponía el fin de la abstracción sino de la expresión. Fue un agotamiento de la expresión absoluta y del mundo de la materia al haberse convertido en un juego esteticista que había perdido todo contenido y significación. Frente a ciertos críticos y artistas para quienes el problema no que éste, las tendencias abstractas de signo constructivo aparecieron como una alternativa válida.

La abstracción constructiva había estado vigente durante el auge del Informalismo. Muchos artistas importantes desarrollaron una abstracción constructiva al margen de la expresividad, si bien ocupando un plano secundario en el escenario de la vanguardia. Sin embargo, su protagonismo en el escenario de la vanguardia posterior al Informalismo, aunque relevante, distó mucho de ser hegemónico. Especialmente el arte neoconstructivista, que se consideraba parte de la historia pasada y en parte un arte que no había logrado cumplir al cien por cien sus objetivos.

El nuevo arte constructivo que irrumpió entonces se basaba en el desarrollo de un arte geométrico con unos planteamientos nuevos basados en la dinámica y el movimiento óptico creado por sus combinaciones. El llamado *Arte cinético* partía de la experimentación de los efectos de movimiento y dinamismo de la forma. Fue un fenómeno que tuvo una gran amplitud de desarrollos, desde el juego estricto de la forma prescindiendo del color a la utilización de este como elemento válido para engendrar efectos visuales de movimiento. El retorno al orden a la recuperación del sentido de la forma y de la abstracción constructiva se convirtió a través del *Op Art* en una propuesta que tuvieron una gran proyección en el diseño, la moda y la publicidad. Era un arte que atraía al espectador por su juego óptico con frecuencia a través de objetos de carácter lúdico y decorativo.

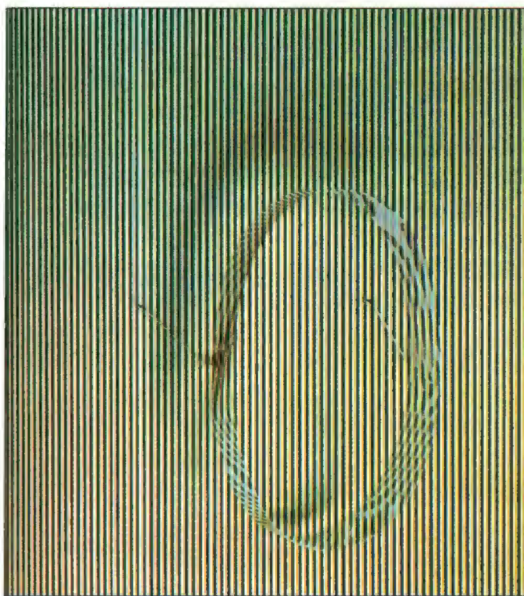
De todos los artistas que desarrollaron esta experiencia el más coherente fue Victor Vasarely (1906-1997), artista húngaro que estudió en la Bauhaus de Budapest y que inicialmente trabajó como diseñador gráfico interesado por el arte abstracto de carácter constructivo. Su obra es una abstracción geométrica basada en el juego dinámico de los efectos ópticos, de hecho a Vasarely se le ha considerado el inventor del *Op Art* (*Optical Art*). Sus obras producen una vibración, un juego óptico dinámico que se ha denominado efecto *moirè* por la similitud con el brillo cambiante que produce esta tela. Un efecto que se ha definido con las siguientes palabras: "Así como el cinematógrafo está basado en la persistencia de la imagen en la retina, que establece la unión entre imágenes sucesivas que pasan a una determinada velocidad, el *moirè* crea una especie de cinematografía inmóvil producida por la imposibilidad para el ojo de delimitar microzonas muy próximas. Se puede obtener, mediante dos series de líneas paralelas o círculos concéntricos u otras estructuras periódicas superpuestas por transparencia, la formación de dibujos que oscilan. Finas líneas paralelas muy cercanas determinan, si su dirección es ondulante, un fenómeno de perplejidad visual muy cercano al vértigo..."[2].



Victor Vasarely: *Forma evolutiva.* 1970. William Weston Gallery, Londres.

---

[2] PELLEGRINI, A.: *Nuevas tendencias de la pintura.* Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966, pág. 138.



Julio Le Parc: *Círculo en contorsión sobre trama.* 1966. Colección del autor, París.



Equipo 57: *Sin título.* 1961. Galería Denis René, París.

La obra de Vasarely tuvo una proyección concreta en la creación del grupo *Recherche d'Art Visuel,* surgido en París en 1960 y disuelto en 1968. Vinculado a la Galería Denise René e integrado por Julio Le Parc (1928), Horacio García Rossi (1929-2012), François Morellet (1926), Francisco Sobrino (1932-2014) o Jean-Pierre Yvaral (1934-2002). El grupo se planteaba, renunciando al individualismo del arte informal, crear un arte con proyección social, multiplicable y con posibilidades de proyección en otros campos. A este respecto, sus principios pueden resumirse en las siguientes palabras: "Sobre la relación artista-sociedad, basada hasta ahora en la idea del artista único y aislado, en el mito de la creación, en concepciones estéticas o antiestéticas sobreestimadas, en la elaboración para una élite y en la producción de obras únicas se proponen: transformar esas relaciones despojando a la concepción y realización artística de cualquier mistificación, reduciéndola a una simple actividad del hombre; eliminar la categoría de "obras de arte" y sus mitos; crear obras multiplicables; buscar nuevas categorías de realización más allá del cuadro y de la escultura; liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional".

En España, de forma paralela al desarrollo del Informalismo, tuvo lugar la actividad de importantes artistas adscritos a la abstracción geométrica. El *Equipo 57* (1957-1962) fue creado en París por Jorge Oteiza (1908-2003) y Ángel Duarte (1930-2007), y posteriormente se incorporaron otros miembros como Juan Cuenca (1934), Néstor Basterrechea (1924-2014) o Agustín Ibarrola (1930). Sus planteamientos partían de un ataque al

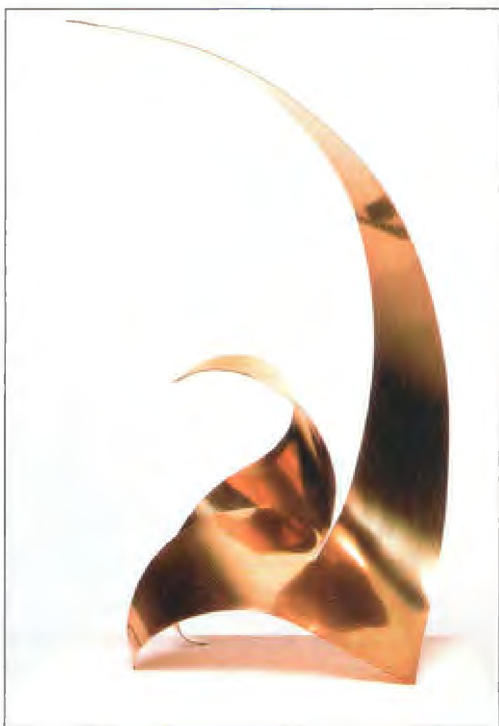
subjetivismo informalista y del propósito de realizar un arte con proyección social aplicando sus diseños a objetos de uso cotidiano y pinturas realizadas en equipo. Sus obras se integran en los principios de la abstracción geométrica que se desarrollaba en Europa como opción racionalista de una vanguardia de alcance colectivo.

Además de este grupo, la abstracción geométrica fue una tendencia relevante en el panorama de la vanguardia española de los años cincuenta y sesenta a través de la obra de diferentes pintores y escultores como Pablo Palazuelo (1916-2007) y Eusebio Sempere (1923-1985). La pintura de Palazuelo, que como Sempere también realizó esculturas, se basa en una combinación de formas sometidas a un riguroso sistema de proporción. El cuadro es una unidad formal en el que cada forma es un elemento de relación inseparable del conjunto y de los planos de color. En cambio, la obra de Eusebio Sempere presenta paralelismos mucho más directos con las combinaciones dinámicas del arte óptico. Sus cuadros, realizados a base de líneas rectas crean un paisaje de entramado geométrico.



Eusebio Sempere: *Flor negra y azul llamada Leni.* 1964. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife.

Paralelamente a estos pintores, la escultura tuvo un protagonismo en la afirmación de la vanguardia española a través de un arte de signo constructivo. La escultura desarrolló, frente a la vorágine informalista, una opción de orientación constructiva. Una tendencia que fue cultivada por artistas que, como el escultor Martín Chirino (1925), que formó parte del grupo *El Paso*, había desarrollado una expresividad escultórica identificada con el valor plástico de la forma orgánica. Escultores como Jorge Oteiza,



Andreu Alfaro: *Cosmos 62.* 1962. IVAM, Valencia.

Eduardo Chillida (1924-2002), Andreu Alfaro (1929-2012) o Martín Chirino tuvieron una trayectoria orientada hacia una abstracción de signo constructivo. La escultura de Oteiza es un referente de la renovación vanguardista de la escultura española. Sus formas geométricas crean espacios cerrados y compactos de una plasticidad sintética y elemental. La obra de Chillida parte de un concepto orgánico de la escultura, en la que las formas abstractas presentan el latido de una tensión vital. Andreu Alfaro ha concebido la escultura como un objeto puro, creadora de un dibujo espacial dinámico que transforma la relación del espacio en contacto con la materia escultórica.

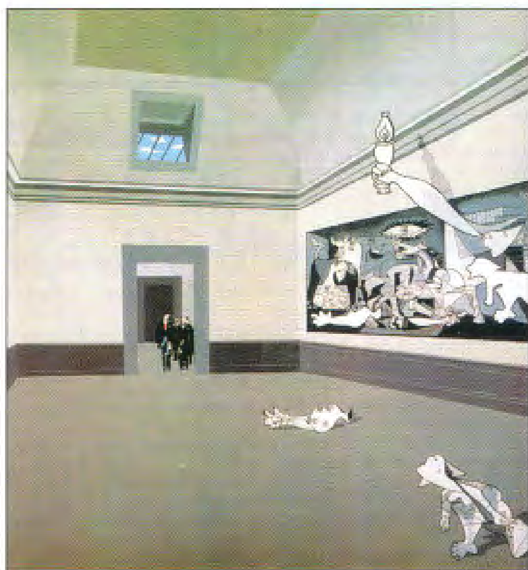
## Nuevos realismos

Falta por hacer mención a otra tendencia que, a raíz de la irrupción del *Pop Art*, alcanza una vigencia inédita. Hemos visto cómo frente al agotamiento del Informalismo surgieron dos tendencias alternativas: la *Nueva Figuración* y la abstracción geométrica. La primera aparecía como una solución a la idea de que la crisis del Informalismo era un agotamiento de la abstracción; la segunda como afirmación de que la abstracción no era un arte agotado sino que lo que estaba acabado era la expresión. Pero además se produjo una tercera alternativa que partía del hecho de que el Informalismo, que había comenzado como una tendencia contestataria, había perdido por completo su actitud rebelde y todos sus contenidos. Me refiero a los nuevos realismos en los que se plasman de forma explícita unos planteamientos críticos.

En el caso español, la situación política determinó que la crítica a esta ausencia de contenidos se acentuara y que muchos artistas que habían sido informalistas pasaran a realizar una pintura de carácter crítico. Rafael Canogar, uno de los miembros del grupo *El Paso*, abandonó la abstracción en los años sesenta para realizar pinturas y esculturas de carácter crítico, contra la opresión y la violencia. Por su parte, Juan Genovés realizó una auténtica crónica de las tensiones sociales del momento, con sus cuadros con muchedumbres corriendo en un espacio reprimido y violento. Se trata de dos claros testimonios de esta nueva forma de compromiso que, sin embargo, no condicionó plásticamente la obra de estos artistas que se integró plenamente en las corrientes de vanguardia.

Otros pronunciamientos, en los que la crítica se planteó desde las formas de la renovación fueron la obra de Eduardo Arroyo (1937) y del *Equipo Crónica*, creado en 1964 en Valencia por Manuel Valdés (1942), Rafael Solbes (1940-1981) y Juan Antonio Toledo (1940-1995), que al año siguiente quedaría reducido a los dos primeros. El *Equipo Crónica* trabajó

en equipo, utilizando imágenes compuestas por elementos conocidos y de medios de masas. Con frecuencia en utilizan obras de Velázquez y Goya tratadas con un lenguaje pop, desarrollando una crítica social y política. En España la nueva vigencia de la figuración estuvo muy lejos de seguir una línea coherente y con cierta unidad. Fue en general un rechazo de la abstracción y una recuperación de las numerosas posibilidades de la representación. La obra de algunos artistas como Juan Barjola, Luis Gordillo, Darío Villalba (1939) o José Hernández (1944-2013) pone de manifiesto cómo la figuración era algo heterogéneo y dispar. El grupo de los realistas de Madrid –Antonio López (1936), Julio López Hernández (1930), Francisco López Hernández (1932), María Moreno (1933), Isabel Quintanilla (1938), Esperanza Parada (1928-2011) y Amalia Avia (1930-2011)– cuya actitud claramente a contracorriente en un momento de desprestigio de la representación de lo real, vino a plantear cómo el realismo era una tendencia vigente que aguantaba el parangón con lo abstracto. Aunque desde unos planteamientos radicalmente distintos, es también el caso de la trayectoria en solitario de José Hernández, con su realismo ácido y crítico de un universo que trasciende los límites de lo real.



Equipo Crónica: *La visita.* 1969.
Colección particular, Madrid.

La labor de estos realistas ha continuado hasta nuestros días. En cambio, las tendencias críticas desaparecieron al final de los años setenta, cuando la normalidad política las privó de su justificación y contenido. El arte se orientaría hacia una concepción mucho más estética y desentendida de todo compromiso. Con anterioridad ya se habían producido los síntomas de esta renovación con el grupo *Nueva Generación*, creado en 1967 por Juan Antonio Aguirre (1945) y que estaba formado por José Luis Alexanco (1942), Anzo (1931-2006), Elena Asins (1940-2015), Manuel Barbadillo (1929-2003), Luis Gordillo, Julio Plaza (1938-2003), Jordi Teixidor (1941) y José María Yturralde (1942). El grupo, que tuvo una vida corta, planteaba el diálogo entre tendencias enfrentadas con anterioridad y un planteamiento específicamente plástico. De este grupo, marcado por una fuerte heterogeneidad, saldrán algunas de las opciones posteriores del arte contemporáneo español.

## Bibliografía

AA.VV.: *Arte Pop*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

CROW, Thomas: *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía. 1955-1969*. Madrid, Akal, 2001.

LIPPARD, Lucy: *El Pop Art*. Barcelona, Destino, 1993.

MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia: *Arte en España (1939-2005). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Apuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid-1963-1964)" en AA.VV.: *Madrid. El Arte de los sesenta*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, págs. 75-85.

Capítulo 10

# DESLOCALIZACIÓN DE LOS SISTEMAS DE DIFUSIÓN. LOS NUEVOS MUSEOS

*Mª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*

En el mundo de hoy los museos se han convertido en focos de atención, son llamados por algunos "espacios de seducción", lugares que asumen funciones hasta ahora no abordadas por los museos tradicionales que tratan de coincidir con los intereses de la sociedad actual; son el lugar público por excelencia de la metrópoli moderna, "el espacio sagrado de una sociedad laica"[1].

Los templos de las artes habían cumplido secularmente con su función de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir para fines de estudio, educación y contemplación sus colecciones, para seguir las categorías que marca la legislación de museos. La fundación de un museo presuponía que los conceptos artísticos estuvieran sistematizados y estructurados, que hubiera un ideal estético que permitiera valorar las diferentes obras de arte, y lo que es más importante, un poder político que refrendara la empresa. De hecho la pertenencia a un museo ya define el valor de las piezas que se exponen que entran a formar parte de un discurso museográfico que les asigna un significado diferente al que tenían en su lugar de origen.

Se puede decir que fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, que abrió sus puertas el 7 de noviembre de 1929 en 11 West 53 Street, entre la Quinta y la Sexta Avenida, el que inauguró una nueva manera de comunicar con el público. Se trataba de una institución privada dedicada a recibir en sus locales todas las manifestaciones de la sociedad moderna, desde la fotografía al diseño, la música o incluso un foro de debates; la institución se convirtió en lugar de cita de la buena sociedad, incluso con veladas nocturnas.

---

[1] Alfonso MUÑOZ COSME: *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Gijón, Ed. Trea, 2007, pág. 12.

Su joven director Alfred Hamilton Barr (1902-1981), elaboró una teoría que pretendía explicar el desarrollo del arte moderno, fundamentalmente el europeo desde 1880, a través de una colección que abarcaba desde los impresionistas a los abstractos, arte absolutamente desconocido para el gran público. Con la exposición de 1932, de la que ya hablamos cuando analizamos la arquitectura del Movimiento Moderno, verdadero manifiesto de la arquitectura moderna, así como la construcción del nuevo edificio (habían comenzado en un bloque destinado a oficinas), el MOMA se convierte en adalid del arte moderno.



Alfred Barr con algunas de las piezas de la colección del MOMA.

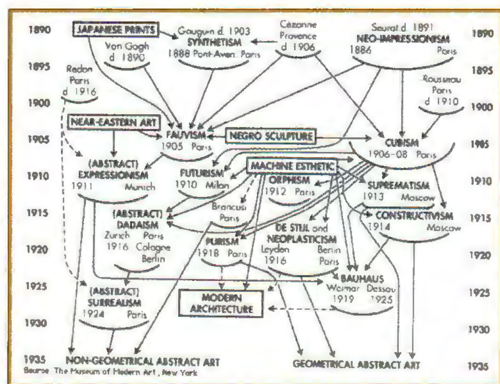



Diagrama elaborado por Alfred Barr para exponer la programación del arte contemporáneo en el museo.



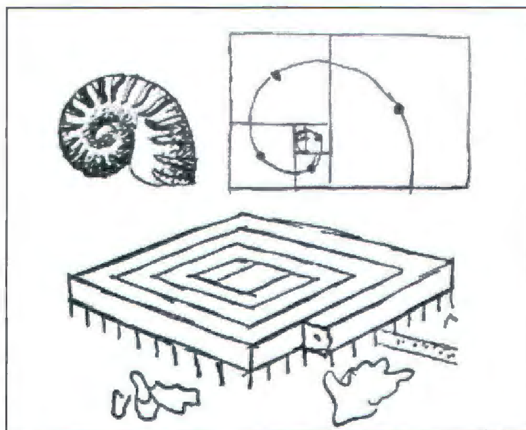
Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, MOMA.

En 1939 se inauguró el edificio del museo obra de Edward Durrell Stone (1902-1978) y Philip Goodwin (1885-1958), arquitectos de muy diferente orientación. Stone era un ferviente admirador de Erich Mendelsohn y de Le Corbusier, mientras que Goodwin profesaba una orientación cercana al estilo Beaux-Art; ambos eligieron una estructura rectangular de paramentos de mármol y cristal que ofrecían al exterior aspecto de arquitectura fabril, tan diferente en fachada a los edificios del entorno y por supuesto a las arquitecturas para museos de aquellos años que mantenían el neoclasicismo como modelo. El MOMA elaboró un proyecto museográfico basado en la superposición de plantas y la flexibilidad interior, si bien la circulación tenía que ser forzosa-

mente en vertical. Como otros grandes museos, el MOMA ha inaugurado una ampliación en 2004 a cargo del arquitecto japonés Yoshio Taniguchi (1960) que ha incorporado una arquitectura tecnificada, que pretende integrase con el edificio antiguo y el jardín preexistente.

Desde otros parámetros Le Corbusier aportó a la arquitectura de museos un concepto nuevo que rompía con el modelo templario de las salas en "enfilade". Su teoría se basaba en el empleo de nuevas técnicas en la estructura que no precisaba de muros de carga sino que la utilización de pilares proporcionaba espacios diáfanos que podían distribuirse a voluntad. El resultado era una galería de crecimiento ilimitado envuelta en sí misma como si de un caracol se tratara[2].

En 1929 Le Corbusier presentó en Ginebra en la Sociedad de Naciones un proyecto para el Museo Mundial en el Mundaneum. Se trataba de un edificio a modo de zigurat, de planta cuadrada que conformaban tres naves que se desarrollaban de forma continua sobre el eje de una hélice. En ellas el visitante debería iniciar el recorrido en la parte más alta e ir descendiendo hasta la planta baja. En el proyecto de 1939 la espiral se elevaba sobre pilares y se podía acceder desde el espacio central de la planta baja. Era una malla de siete metros por siete, con una altura de cuatro metros y medio. Cuatro naves con techo más bajo articulaban el conjunto y permitían orientarse en el laberinto de galerías. La iluminación era siempre cenital con lucernarios en la cubierta.



Le Corbusier: Museo de crecimiento ilimitado. 1939.

Le Corbusier aplicó sus teorías en el Museo de Arte Occidental en el parque Ueno de Tokio, un proyecto de 1955 que retomaba la idea de museo itinerario para conocer la colección incautada al japonés Kojino Matsukata que el gobierno francés había devuelto a Japón en 1952. La obra fue ejecutada por tres discípulos de Le Corbusier de su estudio de París que terminaron la obra años después.



Le Corbusier: Museo de Arte Occidental Ueno de Tokio. 1955.

---

[2] Alfonso MUÑOZ COSME: op. cit., pág. 194.

También para Chandigarh Le Corbusier planeó desde 1947 un Museo de Arte que se elevaba sobre pilotis. La planta baja, con un gran vestíbulo articulaba todo el complejo; la planta superior contenía las salas expositivas y en todos los casos la iluminación era cenital.



Mies van der Rohe: Cullinam Hall, Museo de Bellas Artes de Houston (Texas).

Ludwig Mies van der Rohe aportó un nuevo concepto de museo en el que los paramentos de vidrio, el mismo planteamiento que había utilizado en sus casas de cristal, convierte el museo en un recinto para la exhibición y disfrute de las obras, claramente alejado de la tipología de museo contenedor de muros ciegos más dirigidos a conservar las piezas que al solaz del visitante. A partir del primer ensayo en la ampliación del Cullinan Hall del Museo de Bellas Artes de Houston (Texas) con una fachada curva totalmente de cristal, Mies aplicó ese mismo modelo de museo de espacio ilimitado en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968). Los espacios fluidos no limitaban la capacidad expositiva, sin salas ni galerías y con la flexibilidad que proporcionaban los paneles móviles para fijar las piezas según las necesidades.



Museo Guggenheim, Nueva York.

El Museo Guggenheim de Nueva York fue el que rompió con la tradicional arquitectura templaria, aquella que había expuesto Durand a comienzos del siglo XIX en su *Précis de leçons*. El Museo Guggenheim levantado por Frank Lloyd Wright inauguraba una nueva manera de visitar la colección, pero también era un hito urbano alejado de la rotundidad de los rascacielos. Italo Calvino en sus memorias de Nueva York de 1959 comenta el desagrado que tal arquitectura había despertado entre el público, aunque a él, por el contrario, le parecía admirable, si bien venía a reconocer, que por primera vez, la arquitectura prevalecía sobre las obras de arte expuestas[3].

[3] Italo CALVINO: *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid, Ed. Siruela, 2003, pág. 58.

Wright, al igual que había planteado le Corbusier, diseñó una estructura helicoidal que obligaba a visitar la colección comenzando por la parte más alta y descendiendo por la rampa que comunica los distintos niveles. La gran claraboya central ilumina cenitalmente el conjunto con una luz que nos introduce en una experiencia orgánica.

Desde finales de los años sesenta se perciben cambios sociales que van a contribuir a la evolución de las instituciones museológicas. De mayo del 68 salió la frase "la Gioconda al Metro", un grito contra el museo como reducto cerrado alejado de la sociedad. En abril de 1968 The International Council of the Museum of Modern Art, con el apoyo del MoMA de Nueva York se reunió para mejorar la percepción del arte moderno. Se puso sobre la mesa el objetivo primero del museo neoyorkino de procurar al público el disfrute, el conocimiento y la utilización de las artes del siglo xx.

En los años 70 el director del ICOM (International Council of Museum), Georges-Henri Rivière (1897-1985), denominado padre de la Museología moderna, como presidente del ICOM puso en marcha actividades que condujeran a transformar los museos en lugares abiertos que debían tener un papel preeminente en la vida cotidiana en la que se integrarían con una oferta cultural atrayente.

La arquitectura de los museos ha sido la que primero se ha sentido en la obligación de crear una imagen sugerente que invite al público a conocer, a entrar en esos recintos que hasta el momento habían estado reservados a los iniciados o a los especialistas y que deben abandonar su condición irónica de "templos de las Musas" para convertirse en "templos de las masas".


Centro Georges Pompidou, París.

Uno de los primeros lugares que asumió el reto de acercar al gran público a la cultura y en especial al arte, fue París, donde en 1977 se inauguró el Centro Georges Pompidou que alberga museo, salas temporales, biblioteca, centro de documentación, además de una oferta de ocio, espectáculo y entretenimiento en el "cartier" parisino de Les Halles. El Pompidou fue construido por los entonces jóvenes arquitectos Renzo Piano (1937) y Richard Rogers (1933) que habían ganado un concurso al que se presentaron más de seiscientos proyectos. Su misma arquitectura ya nos advierte que vamos a entrar en un recinto moderno, una verdadera máquina cultural que nos deja ver sus entresijos; el interior está distribuido de manera convencional, si bien desde el interior podemos disfrutar del espectáculo de la ciudad. La arquitectura del Pompidou



Centro Pompidou, Interior.



J. Stirling y M. Wilford: Ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart.

ha pretendido hacer la transposición de una tipología industrial a nuevos usos. La estructura de acero y el empleo de cerchas de grandes luces, que permite ver todas las conducciones e instalaciones, deja diáfano el interior y disponible para la libre distribución de los espacios, lo que convierte a esta máquina cultural en el nuevo monumento del arte parisino, a la vez que asume la misión de devolver a París su condición de meta del arte.

Muchos otros arquitectos asumieron la tarea de renovar el lenguaje del Movimiento Moderno para hacer frente a la necesidad de ampliar o poner al día infraestructuras existentes. James Stirling (1926-1992) y Michael Wilford (1938) realizaron entre 1979 y 1984 la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart, un edificio construido en 1837. Utilizaron modelos de la arquitectura del Movimiento Moderno, ejecutados con una diversidad de materiales que poco tiene que ver con el código clásico. La variedad de sus propuestas casan, sin embargo, con la tradicional ordenación en "enfilade" y la luz cenital de las antiguas salas[4].

En las últimas décadas del siglo xx han aparecido gran número de museos en el panorama internacional. La sociedad, que podemos llamar posmoderna, ha experimentado una democratización cultural con el acceso de la mayoría de los ciudadanos a los productos culturales, también significativamente el arte se ha convertido en punto de atención para los medios de comunicación social. Nunca como ahora los poderes políticos o económicos han apostado tan fuertemente por servirse de las instituciones culturales como medios de propaganda de sus programas o políticas.

Una vez más el arte es el vehículo para transmitir una idea o para reforzar las señas de identidad de una comunidad. Pero el arte contemporáneo y su misma dinámica, había llegado a una desmaterialización de las obras, si te-

---

[4] MUÑOZ COSME: op. cit., págs. 268 y ss.

nemos que atender a la conclusión de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, tal como expuso Danto[5]. Happenings, performance, land art, arte conceptual, minimal, povera, vídeo, etc. integran una oferta artística que presenta muchos problemas para comunicar y hacer comprensible su mensaje entre el gran público. Todo ello ha dado lugar a un proceso de deslocalización de los lugares de exhibición y la adaptación de los antiguos, los museos, para asumir los nuevos retos.

Nuevos museos sirven al propósito de dar a conocer el legado antiguo, un ejemplo es el Museo Romano de Mérida (1986) de Rafael Moneo (1937) instalado sobre la misma excavación y construido con las técnicas y materiales de la arquitectura romana antigua en los que se han empleado las más modernas técnicas. Huelgan los comentarios sobre la ampliación del Museo del Prado, correcta adaptación a la arquitectura del entorno en la que coincide con escalas y materiales.

Rafael Moneo intervino en la Fundación Miró de Palma de Mallorca (1987-1992) donde con un esquema simple, pretendió completar el conjunto que su maestro, Josep Lluís Sert, había iniciado con la construcción del taller del artista, "el tallerón". Sert, llamado por Miró había realizado la Fundación Miró de Barcelona (1972-1975), de clara orientación organicista, que parece claro que Moneo siguió en la obra balear. Sert había diseñado para Barcelona un conjunto de formas blancas que se integran en el paisaje, alrededor de un patio central que evita las aglomeraciones en el recorrido museográfico. Los lucernarios, formas de cuarto de cilindro proporcionan iluminación al interior e impiden la luz directa sobre las obras. Una solución similar había empleado en el taller del artista en Palma donde también utilizó materiales tradicionales como la cerámica.



J. L. Sert: Fundación Miró de Barcelona. 1972.



J. L. Sert: Taller de Miró en Palma.

Muchos arquitectos, aunque permanecieron fieles a sus planteamientos

[5] Arthur C. DANTO: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona, Ed. Paidós, 1999, pág. 36.



R. Meier: Museo de Atlanta, Georgia (EE.UU.).

arquitectónicos, no tuvieron inconveniente en aplicarlos a las arquitecturas para museos. Quizá el ejemplo más significativo sea Richard Meier que, siguiendo a Le Corbusier, ejecutó edificios en la línea de sus arquitecturas blancas, en las que la suma de partes, configuran una obra moderna en la que el acero y el cristal confieren una transparencia y una claridad que las identifica. El Museo de Atlanta (Georgia, EE.UU.) de 1980 a 1983, se forma por la yuxtaposición de formas que confluyen en el cubo blanco de paredes acristaladas, al que se llega mediante rampas que acceden al espacio central iluminado por luz cenital. El proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) algo posterior, presenta tres bloques perfectamente diferenciados en la parte norte, mientras, al sur, una fachada de cristal abre el museo a la plaza delantera, un espacio liberado en el degradado barrio del Raval barcelonés. Para Jordi Borja, el MACBA es el ejemplo de la funcionalidad de un cuerpo extraño en el contexto urbano que ha tenido que ganarse su integración permitiendo el uso de sus plataformas como espacio público[6].

Lo mismo que en los demás géneros artísticos, la arquitectura también reflejó la ruptura con la posmodernidad. En la arquitectura para museos o centros de arte, el empleo de un estilo fragmentado, de geometrías complejas conseguidas a través del diseño por ordenador y al uso de materiales llamativos y diversos, ha conducido a una arquitectura espectáculo que se adapta con aparente éxito a la consecución de una imagen de modernidad.



R. Gehry: Museo Guggenheim, Bilbao.

La obra de Frank Gehry aporta notas de fantasía a los edificios para museos. El Museo de Diseño Vitra en Weil am Rheim (1987-1989) es ya el modelo de escultura blanca, que con otros materiales y mayor complejidad volverá a utilizar en el Guggenheim de Bilbao (1993-1997). Instalado en una zona degradada a orillas de la ría de Bilbao, el Guggenheim se ha convertido en dinamizador de la zona, además de contener, no sólo exposiciones temporales, sino obras que por

[6] Jordi BORJA: *La ciudad conquistada*. Madrid, Ed. Alianza, 2005, págs. 145- 146.

sus dimensiones no pueden mostrarse en otro contexto. No se trata tan sólo de una escultura habitada, sino del cascarón para la obra de Richard Serra.

Los nuevos museos y centros de arte invitan al visitante a entrar en sus arquitecturas espectáculo, aunque a veces su mismo atractivo haga casi imposible apreciar el valor de la colección. En palabras de Gehry en la presentación de su edificio para la Fundación Louis Vuitton de París inaugurada en 2014, insiste en la idea de que la conservadora conseguirá con su trabajo que las obras de la colección encuentren su lugar en la espectacular estructura.

Desde finales del siglo xx, la arquitectura se ha convertido muy frecuentemente en el único objetivo del arte. Perfiles escultóricos y técnicas de última generación han convertido a los museos en objetos artísticos más próximos al público que las últimas tendencias artísticas que aún precisan de un discurso que las haga accesibles a la mayoría.

# BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *À rebours. La rebelión informalista (1939-1968)*. Madrid, MNCARS, 1999.

AA.VV.: *Art into Life. Russian Constructivism, 1914-1932*. Nueva York, Rizzoli, 1990.

AA.VV.: *Berlín, punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1936*. Madrid, MNCARS, 1989.

AA.VV.: *Brücke. Arte expresionista alemán*. Madrid, Fundación Juan March, 1993.

AA.VV.: *De Stijl: 1917-1931. Visiones de la utopía*. Madrid, Alianza, 1986.

AA.VV.: *Otto Dix 1891-1969*. Londres, Tate Gallery, 1992.

AA.VV.: *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes trasatlántica. 1946-1956*. Barcelona, MACBA, 2007.

AA.VV.: *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, Abada, 2013.

ADES, Dawn: *Dadá y el Surrealismo*. Barcelona, Labor, 1983.

ADES, Dawn: *The Dadá reader: a critical anthology*. Londres, Tate Publishing, 2006.

ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid. Ediciones Istmo, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983.

ASHTON, Dore: *La escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, 1988.

ASHTON, Dore: *Una fábula del arte moderno*. Madrid, Turner, 2001.

BACHELOR, David; WOOD, Paul y FER, Briony: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo*. Madrid, Akal, 1999.

BAJLEN, Debra: *Abstract expressionism*. Londres, Tate Publishing, 2005.

BALDELLOU, Miguel Ángel: *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1995.

BALL, Hugo: *La huida del tiempo*. Barcelona, Acantilado, 2005.

BARR, Alfred: *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza, 1999.

BARROSO VILLAR, Julia: *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Piedras Blancas, Ajimez, 2005.

BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (hay ediciones posteriores).

BOCOLA, Sandro: *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1999.

BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Ed. Visor, La Balsa de la Medusa, 1996.

BOZAL, Valeriano: *Estudios de arte contemporáneo. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas del arte contemporáneo*. Madrid, Antonio Machado, 2006.

BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid, Siruela, 2004.

BOZO, Dominique: *André Breton y el Surrealismo*. MNCARS, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco: *El arte contemporáneo*. Taurus, Madrid, 2001.

CAPITEL, Antón: *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1996.

CLARK, T. J.: *Picasso and truth. From cubism to Guernica*. London and New Jersey, Princeton University Press, 2013.

CURTIS, William J. R.: *Le Corbusier: ideas y formas*. Madrid, Hermann Blume, 1986.

CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, Akal, 1995.

ELDERFIELD, John: *El Fauvismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

FLEIG, Karl: *Alvar Aalto*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1989.

FOSTER, Hal: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid, Ed. Akal, 2006.

FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal Madrid, 2001.

FRAMPTON, Kenneth: *Le Corbusier*. Madrid, Ed. Akal, 2002.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 3ª ed. ampliada, 2005.

FUSCO, Renato de: *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid, Hermann Blume Ed., 1981, 2 vols.

FUSCO, Renato de: *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976.

GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, Ed. Reverté, 2009.

GÖSSEL, Peter y LEUTHÄUSER, Gabriele: *Arquitectura del siglo XX*. Colonia, Taschen, 1991.

GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos. Teoría y obras*. Madrid, Ed. Nerea, 1988.

GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960*. Madrid, Akal, 1998.

GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Valencia. Tirant lo Blanch. 2007.

HARRISON, Charles y WOOD, Paul (Eds.): *Art in theory 1900-1990. An Anthology of changing ideas*. Oxford, Blackwell, 1992.

HEARN, Fil: *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006.

HEREU, Pere y MONTANER, Josep María: *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid, Ed. Nerea, 1994.

HICHCOCK, Henry-Russell: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

HILPERT, Thilo: *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad: condiciones, motivos, razones ocultas*. Madrid, Ed. Instituto de Estudios de la Administración Local, 1983.

HONNEF, Klaus: *Arte contemporáneo*. Colonia, Taschen, 1990.

JENKS, Charles: *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid, Hermann Blume Ed. 1983.

JENKS, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981.

KAUFMANN, Emile: *Le Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982.

KRAUSS, Rosalind: *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ed. Akal, 2002.

KRAUSS, Rosalind: *Los papeles de Picasso*. Madrid, Gedisa, 1999.

KRAUSS, Rosalind: *Los orígenes de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996.

LAHUERTA, Juan José (Ed.): *Le Corbusier y España*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997.

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1977.

LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, S.L. Ed. Apostrofe, 1998.

LE CORBUSIER: *La ciudad del futuro*. Buenos Aires, Ed. Infinito, 1962.

LE CORBUSIER: *La casa del hombre* (1942), edición castellana, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1942.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid, Ed. Akal, 7ª ed. 1997.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza, 1986.

MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia: *Arte en España (19339-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.

MONTANER, Josep Maria: *La modernidad superada. Arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1997.

NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*. Ariel Barcelona, 1972.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *Lucio Múñoz*. Madrid. Lerner & Lerner. 1990.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Apuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid, 1963-1964)" en Madrid. *El arte de los sesenta*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "El color de la negación del color", en *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990*, en la coleción Argentaria. Madrid. 1993.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia", en el Catálogo de la Exposición *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 9 de mayo-14 de julio de 1991. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, págs. 42-91.

NIETO ALCAIDE, Víctor: "Imágenes de un *Arte Otro*: la constante como ruptura", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*. Gijón, Centro Cultural Cajastur, Palacio de Revillagigedo. 1998, págs. 109-128.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona, Ed. Reverté, 2005.

PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*. Barcelona, Ed. Destino, 1992.

ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978.

ROWE, Colin y KOETTER, Fred: *La ciudad Collage*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1987.

RUHRBERG, Karl et alli: *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Colonia, Taschen, 2000.

SANZ BOTEY, José Luis: *Arquitectura en el siglo XX: la construcción de la metáfora*. Madrid, Ed. Montesinos, 1998.

SICA, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XX*. Madrid, Ed. Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.

SMITHSON, Alison: *Manual del Team 10*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1963.

STANGOS, Nikos: *Conceptos de arte moderno*. Madrid, Ed. Alianza, 1996.

TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco: *Arquitectura contemporánea*. Madrid. Ed. Aguilar, 1989, 2 vols.

URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española, siglo XX*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1997.

VAN HENSBERGEN, Gijs: *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Madrid, Debate, 2005.

VENTURI, Robert et alli.: *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982.

ZEVI, Bruno: *Saber ver la arquitectura. Ensayos sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1978.

ZEVI, Bruno: *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006.







www.cerasa.e